

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO PAULO (UNIFESP)
ESCOLA DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS (EFLCH)
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS

Bruno Marco Cuer dos SANTOS

Visitando o museu pela porta dos fundos:

**Vigilantes e transportadores de obras de arte e a
ressignificação do *habitus***

**Guarulhos
2015**

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO PAULO (UNIFESP)
ESCOLA DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS (EFLCH)
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS

Bruno Marco Cuer dos SANTOS

Visitando o museu pela porta dos fundos:

**Vigilantes e transportadores de obras de arte e a
ressignificação do *habitus***

Dissertação de mestrado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais
da Universidade Federal de São Paulo (Unifesp),
como requisito parcial para obtenção do título de
mestre em Ciências Sociais.

Orientadora Prof.^a Dr.^a Marcia Cristina Consolim

Guarulhos
2015

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO PAULO (UNIFESP)
ESCOLA DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS (EFLCH)
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS

Bruno Marco Cuer dos SANTOS

**Visitando o museu pela porta dos fundos:
Vigilantes e transportadores de obras de arte e a
ressignificação do *habitus***

Dissertação de mestrado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais
da Universidade Federal de São Paulo (Unifesp),
como requisito parcial para obtenção do título de
mestre em Ciências Sociais.

Orientadora Prof.^a Dr.^a Marcia Cristina Consolim

Aprovado em _____, de 2015.

Prof.^a Dr.^a Ana Letícia Fialho
Universidade de São Paulo

Prof.^a Dr.^a Carolina Martins Pulici
Universidade Federal de São Paulo

Prof.^a Dr.^a Ana Paula Cavalcanti Simioni
Universidade de São Paulo

Guarulhos
2015

Aos meus pais,

Agradecimentos

“Obrigado, aos que me dão lugar no bonde/ E que conheço não sei donde”. O modo como Drummond inicia o Poema “Obrigado” parece uma forma apropriada ou pelo menos segura em caso de eventuais esquecimentos e que possibilita expressar minha gratidão aos que mesmo sem me conhecer, tiveram a gentileza de me ceder “um lugar no bonde”; Assim foi com meus interlocutores, homens e mulheres que trabalhando na vigilância e no transporte de obras de arte dentro dos museus, me receberam e me ofereceram parte de suas vidas com toda a melhor expressão de boa-vontade, sem meus interlocutores, essa pesquisa jamais teria sido possível.

Cedeu-me ainda lugar no bonde, a minha orientadora, Professora Dr.^a Márcia Cristina Consolim, que em São Paulo ou em Paris, esteve sempre por perto, lendo e relendo cada linha dessa pesquisa. Devo a ela não apenas meu contato com Bourdieu, mas sua incansável disposição para o debate, e principalmente a sua constante desconstrução dessa pesquisa, fato que me impediu de ceder ao deslumbre da dimensão estética do campo.

Agradeço à Prof.^a Dr.^a Ana Letícia Fialho, da USP, que generosamente contribuiu para um debate no campo das artes que me era nada familiar e à Prof.^a Dr.^a Carolina Martins Pulici, da Unifesp, que de modo não menos generoso contribuiu com essa pesquisa desde o início, quando fui seu monitor para a Disciplina de Métodos, sempre com críticas fundamentais, sugestões e referências indispensáveis.

Obrigado, ainda, na mesma toada de Drummond, à minha tia Nilza Santos, grande incentivadora da minha escolha pelas Ciências Sociais e a quem devo a contribuição, em diferentes sentidos, para a construção dessa pesquisa. O mesmo para minha avó Nilza Carvalho.

Acompanharam muito de perto esse processo, meus pais, que não apenas presenciaram cada momento de alegria e frustração com a pesquisa, como toleraram compreensivamente meu mau humor sempre que tudo parecia sem saída. O mesmo para o meu irmão Kaio e para minha irmã Marina.


À Andrea Bárbara Azevedo, minha querida amiga, eu devo não menos que todos os debates que tivemos pelos cafés e museus da cidade de São Paulo, sempre acompanhados de uma perspectiva crítica que me ajudaram, de forma quase didática e com uma paciência infindável, a desconstruir e a entender certas posições de classe. Obrigado por tudo.

Agradeço à minha amiga Fernanda Salles, que se dispôs à “arregaçar as mangas” e ir a campo comigo, tendo me ajudado em uma das principais entrevistas dessa pesquisa. O mesmo que vale para minha amiga Katucha Bento, antropóloga experiente com *campos impossíveis* que quando estive em São Paulo foi a campo comigo. Assim, foi também com Rodrigo Pennutt, antropólogo que não foi a campo, mas me cedeu referências que ajudaram a problematizar certas questões.

Direta ou indiretamente, fizeram parte dessa pesquisa, amigos queridos, entre os quais reaparto agradecimentos: Thiago Pacheco, Carolina Wakiyama que leram esse trabalho quando ele era tão somente um projeto. Agradeço também ao Diego Marques, que além de leitor foi um grande incentivador. Outras formas de incentivo vieram de: Gabriela Azevedo (que gentilmente me hospedou em Paris e sempre se interou da pesquisa), Luís Barbosa, Paulo Rigolin, André de Oliveira, Daniel Ribeiro e Rafael Cardoso. Obrigado também a todos que compreenderam minha ausência.

Antes de acabar, seria impossível pensar esse trabalho sem a contribuição de todos os funcionários da Biblioteca Mário de Andrade, do MAM SP, do MAC USP e da Unifesp, em especial à Daniela Gonçalves e ao Douglas Barbosa da Secretaria de Pós-graduação.

Agradeço ainda à CAPES pela bolsa que viabilizou essa pesquisa.



Essa é a obra que você quer nos mostrar?

“Isto! Obra ventania do Antônio Parreiras. É um quadro que na verdade fala muita coisa, tanta coisa que às vezes eu não sei nem por onde começar. (...) O Parreiras conseguiu eternizar um momento que é passageiro”.

Entrevista concedida por Edilson de Souza, funcionário de vigilância da Pinacoteca de São Paulo, ao crítico de arte Jorge Coli para série *Obra Revelada*, que propõe abrir um diálogo afetivo sobre as obras com pessoas não ligadas ao mundo da arte.

Imagem de fundo é a reprodução da obra *Ventania*, de Antonio Parreiras, 1888. Pinacoteca de São Paulo, obra à qual Edilson faz referência.

Sumário

Introdução	9
Critérios iniciais: entre centros culturais e museus	9
Uma miríade de questões para além do museu	15
Capítulo 1	17
<i>A diferenciação e o prestígio</i>	17
1.0 “Museu não recebe favelado”	17
1.1 O arbitrário: Museu como prática cultural	19
1.2 A construção e a incorporação do <i>habitus</i>	21
1.3 A <i>distinção</i> entre quem é terceirizado e quem não é	24
1.4 A dupla objetividade	31
Capítulo 2	34
Experiências etnográficas no museu, <i>ou</i> como entrar no museu pela porta dos fundos ..	34
2.0 Fase exploratória do campo	34
2.1 O MAC USP Pela porta dos fundos: onde “tudo é menos glamoroso”	38
2.2 O MAM SP pela porta dos fundos: conhecer alguém “de dentro” muda tudo	40
2.3 Nova visita ao MAM SP e um campo mais complexo	44
2.4 Os <i>de dentro</i> e os <i>de fora</i>	47
Capítulo 3	52
Posições hierárquicas nos museus	52
3.0 Organização interna das instituições	52
<i>Organograma funcional do MAC USP</i>	53
<i>Organograma funcional do MAM SP</i>	54
3.1 A hierarquia e o pressuposto de um campo relativamente autônomo	57
3.2 A distância social reproduzida pelas posições hierárquicas	59
3.3 Não especialistas entre especialistas	62
3.4 A fala especializada dos vigilantes não terceirizados	63
<i>O MAC USP e a vigilância concursada: o discurso da tradição e a reverência à arte</i>	63
<i>O MAM SP e a vigilância contratada: o discurso na competência na gestão</i>	66
<i>A fala dos vigilantes terceirizados</i>	69
3.5 O transporte de obras de arte no Brasil	75
3.6 A leveza de “mil quilos”: divisão entre trabalho intelectual e trabalho braçal	78
Capítulo 4	85
Museu como um novo universo simbólico:	85
Trajetórias e a conformação do gosto	85
4.0 O mais importante é o espetáculo”: A chegada ao MAC USP, uma perspectiva de dentro	89
4.1 O vigilante <i>de dentro</i> e o <i>de fora</i> : dois caminhos de chegada ao MAM SP	96
4.2 Transportadores: duas trajetórias, o mais antigo e mais novo	106
4.3 Entre ícones da televisão e ícones do museu	115
4.4 Educação: museu visto como processo formativo	116
4.5 A profissão dos filhos em questão	131
Excerto: Contraponto de baixo para cima – os dois curadores	138
Considerações finais	142
Anexos	145
Roteiro da entrevista	145
Questionário aplicado ao final da entrevista	148
Referências	151

Introdução

CrITÉRIOS iniciais: entre centros culturais e museus

“Eu não sei, desculpa minha ignorância” (...) esse Léo. Como é o nome? Léo Santana, ele captou a poesia.

Ele é um poeta também.”

(A atriz e modelo Elke Maravilha, sobre a estátua de Drummond na Praia de Copacabana, RJ. Série *Obra Revelada*, por Jorge Coli.)

O projeto original para essa dissertação que foi apresentado à banca de seleção do Programa de Mestrado em Ciências Sociais da Universidade Federal de São Paulo (Unifesp) dizia respeito ao Centro Cultural Banco do Brasil de São Paulo (CCBB SP), no entanto, houve um impedimento de ordem técnica com relação ao critério que definiria a escolha daquela instituição, ainda que tivesse sido mantida a questão de entender o modo como os funcionários dos museus de arte e que não estão relacionados ao campo de produção artístico apreenderiam um novo universo simbólico que lhes era imposto pelas relações de trabalho quando se considera a construção do *habitus*. Seria então esse contato com o *mundo da arte* uma mudança de ordem objetiva na vida dessas pessoas? A proposta inicial problematizava a fala de alguns vigilantes do CCBB SP a partir de uma exposição do escultor britânico Antony Gormley no ano de 2012¹. O artista que produz esculturas a partir do próprio corpo e as distribui em posições inusitadas tanto no espaço expositivo dos museus quanto pela cidade. Naquela ocasião, conversas desprezíveis com os vigilantes suscitaram falas interessantíssimas por parte daqueles profissionais: - “Ah! É tanta coisa. Eu sinto tanta coisa que não dá nem pra explicar”, ou então: - “Por que as pessoas olham esses corpos e não os outros que estão lá fora, jogados lá na rua? Esses têm mais valor porque são de aço?”. As falas pareciam, naquele primeiro momento, questionar o valor estético das obras de arte, o que eu então julgava não apenas transgressor, porque eu desconsiderava na época as hierarquias de legitimidade, como possivelmente repletas de significação sociológica, pois as obras pareciam provocar reações a partir de certos referenciais estéticos mesmo em que quem a princípio não os teria incorporado ao longo da vida escolar. O problema técnico ao qual me referi, surgiu ao iniciar a pesquisa, eu deixei de frequentar o CCBB SP na condição de público visitante, para tentar um contato na condição de pesquisador e percebi que a instituição

¹ Exposição “Corpos Presentes” (*Still Being*) de 12 de maio a 15 de julho de 2012 no CCBB SP.

era bastante burocratizada. Qualquer pesquisa necessitava antes da aprovação de um conselho e nenhuma informação poderia ser dada sem aquela aprovação. Ainda sem dar entrada nesse processo, ou tentando entender como ele funcionava, tive acesso ao Estatuto Social do CCBB SP e pude constatar que a instituição não era, como pressuposto, um museu, isso porque não tinha um acervo.

A questão fundamental e que envolvia inicialmente os vigilantes permanecia a mesma, mas o problema era o do recorte socioespacial, quer dizer, escolher qual ou quais instituições seriam consideradas no âmbito da pesquisa. Por que um centro cultural seria mais interessante que um museu propriamente dito? E se assim fosse, quais centros culturais, definidos a partir de quais critérios, poderiam ou não ser potencialmente explorados? Após um mapeamento dos centros culturais e museus no centro velho da Cidade de São Paulo, todos apresentavam a mesma dificuldade de contato. O Banco da Caixa Econômica Federal, que mantém um museu na Praça da Sé, apresentou a mesma resistência que o CCBB SP. A instituição, que a exemplo daquela mantida pelo Banco Brasil tinha uma empresa terceirizada para gerir o setor educativo, não entendia minha proposta de pesquisa ou eu talvez não conseguisse, por outro lado, explicar de um modo pouco abstrato as minhas intenções. Em uma das instituições, a resposta informal quanto ao pedido de pesquisa que recebi foi: “Como os vigilantes entendem arte? Não entendem. Para eles é como sabão em pó que a gente compra no mercado”. Um dado como esse é bem precioso e sem dúvida que suscitaria novas questões de pesquisa, sobretudo no que diz respeito aos conflitos de interação trabalhados pelos autores do interacionismo simbólico ². Naquele momento eu ainda não havia percebido que aquelas falas já me apresentavam de imediato um conflito latente no campo e que está, em muitos aspectos, ligado à disputa por legitimidade. Fato é que após o levantamento das instituições culturais a questão metodológica se impôs, uma vez que não havia uma questão específica que pudesse privilegiar a escolha de um centro cultural em detrimento a um museu *strictu sensu*.

São Paulo é uma cidade com aproximadamente 125 museus ³ com diferentes linguagens e posições dentro de uma hierarquia de legitimidade. Se considerarmos apenas o critério *museus de artes plásticas*, que fundamentalmente se liga ao problema dessa pesquisa, o universo se torna significativamente menor, e podemos, aliás, citar um

² Nesse sentido, mesmo por Norbert Elias. Cf. esp. *Mozart: über soziologie eines Genies*. 1993.

³ *Guia de museus brasileiros. Comissão do patrimônio cultural*. 2008.

conjunto bem reduzido de possíveis instituições de interesse, tais como: O Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP), a Pinacoteca do Estado, o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP), o Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM SP), o Museu Brasileiro de Escultura (MUBE), o Museu de Arte Brasileira da Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP) e o Museu Lasar Segall, entre outros possíveis acervos mantidos por instituições com diferentes razões estatutárias, a exemplo do que seria o acervo artístico e cultural dos Palácios do Governo (Palácio dos Bandeirantes e Palácio do Horto). O critério inicialmente cogitado para a escolha foi o de legitimidade, quanto maior o reconhecimento nacional e internacional em função do acervo, mais legítimo, ao passo que as instituições com um acervo de menor destaque no país e fora dele, ou com menor prestígio no mercado de bens simbólicos pareariam a oposição. Logo, o Museu de Arte de São Paulo (MASP) havia assumido o primeiro lugar na escolha, não apenas por ser uma instituição dominante na hierarquia de legitimidade dos museus, já que integra, com cerca de 8.000 peças o chamado “Clube dos 19” que reúne os 19 museus com acervos considerados mais representativos da arte europeia do século XIX ⁴, ao passo que a segunda instituição, inicialmente escolhida, e que ocupa uma posição dominada em relação MASP, que foi a Pinacoteca do Estado, localizada na Praça da Luz, nº 02, que se define em termos estatutários como Museu de Arte Contemporânea, com um acervo que contempla a produção nas artes plásticas brasileiras com peças desde o século XIX até a contemporaneidade ⁵.

Tal recorte se mostrou, no entanto, pouco eficiente no que respeitava à perspectiva dos vigilantes. Ambas as instituições possuem um corpo de vigilantes terceirizados e o critério *acervo*, por si só, constituiria um problema de outra natureza, uma vez que a proposta não era pensar exclusivamente a relação entre os vigilantes e os diferentes acervos, mas entre vigilantes e o mundo da arte dentro dos museus. O acervo

⁴ Seguindo os mesmos critérios que listam o *Musée d’Orsay* em Paris e o *Metropolitan Museum* em Nova York. Seu prédio foi ainda tombado em 1982 pelo Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico do Estado (CONDEPHAAT) e em 2003 pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Estima-se que o MASP, que é também um cartão postal da cidade, localizado na Avenida Paulista, nº1578, seja o hoje o museu de arte mais visitado de São Paulo, com uma média de 50.000 visitantes por mês. Os ingressos custam R\$15,00 no valor integral, com entrada gratuita às terças-feiras.

⁵ São cerca de 9.000 peças, seu acervo original foi transferido do atual Museu Paulista da Universidade de São Paulo, a Pinacoteca realiza aproximadamente 30 exposições anuais, com uma média de meio milhão de visitantes por ano. Os ingressos custam R\$ 6,00 no valor integral, com entrada gratuita aos sábados e às quintas-feiras, dia da semana em que o museu fecha às 22h00.

poderia de fato ser uma nuance do trabalho, mas não como critério exclusivo de escolha. Foi com essa dificuldade que em uma monitoria para disciplina de métodos, a Professora Dr.^a Carolina Pulici me sugeriu então a famosa relação entre o MAM SP e o MAC USP, que recobria todo um universo de disputas simbólicas relevantes não apenas do ponto de vista do acervo, mas principalmente do ponto de vista dos vigilantes, uma vez que há diferentes vínculos trabalhistas em questão. De um lado o MAM SP que é de natureza estatutária privada e de outro o MAC USP, vinculado à Universidade de São Paulo, que é de natureza estatutária pública. Não descartando aqui a flexibilidade trazida pela terceirização dos anos de 1990, que atualmente permite que o MAC USP, em sua nova sede, contrate vigilantes terceirizados, como faz o MAM SP. Em termos metodológicos, a diferença é que o MAC USP traz a possibilidade de entrevistar vigilantes contratados via concurso público, o que pode apontar um comparativo interessante com funcionários contratados por outros vínculos ⁶.

A localização espacial de ambas as instituições é no mínimo irônica. Elas são ligadas pela passarela que leva o nome de Ciccillo Matarazzo, que dá acesso desde a nova sede do MAC USP localizada na Avenida Pedro Álvares Cabral, 1031, ao Portão 03 do Parque do Ibirapuera, que dá acesso ao MAM SP. A passarela pode ser pensada como uma metáfora entre o presente e o passado, pois não liga apenas o acesso entre os dois museus como também remonta certas disputas simbólicas no que diz respeito ao acervo, isso lá pelos idos de 1960. De um lado o MAM SP, com um Núcleo

⁶ A prática da terceirização, seguindo a tendência mundial do capitalismo monopolista e que traz a consequente precarização do trabalho em função do que seria uma resposta competitiva, que se mantém, entre outros fatores, baixos salários e corte de custos (Cf. nesse sentido, BURAWOY, Michael. *Manufacturing consent. Changes in the labor process under monopoly capitalism*. 1982, p. 183). Lógica esta que não escapa, naturalmente, às instituições culturais privadas ou mantidas pelo Estado. Em 2011 houve uma greve dos funcionários terceirizados da Universidade de São Paulo, eram vigilantes do hospital universitário, funcionários da empresa GSV, e em 2013, foram os funcionários da empresa Higilimp, que prestam serviços à USP. Não tomei conhecimento de nenhuma greve relativa especificamente aos funcionários da vigilância do museu. A mais conhecida greve que envolve vigilantes de museu no Brasil, senão a primeira, ocorreu em 2013 no Estado da Bahia, quando museus importantes daquele Estado, inclusive o Museu de Arte Moderna da Bahia, se mantiveram fechados, junto a outros órgãos, como instituições bancárias. De acordo com o recorte dado pela mídia, a greve era pelo pagamento do auxílio de periculosidade (“Museus suspendem visitação durante greve de vigilantes em Salvador”). Portal G1 Notícias. Disponível em: <http://g1.globo.com/bahia/noticia/2013/03/museus-suspendem-visitacao-durante-greve-de-vigilantes-em-salvador.html> <<acessado 26.12.14>>). Não encontrei nenhuma outra greve que fosse específica aos vigilantes de museu de arte. Em contato com a pesquisadora Vera Zolberg, da New School of Social Research em Nova Iorque, fui informado de uma greve que teria ocorrido entre vigilantes do Museu de Arte Moderna de Amsterdã, o Stedelijk Museum, isso com o apoio do sindicato, depois de terem se recusado a fazer a guarda de obras que revelassem “pornografia”. Em contato com o Museu, o então diretor de acervo Michiel Nijhoff me informou que essa situação nunca teria ocorrido ali.

Contemporâneo bastante forte e que já completa mais de uma década ⁷ e, do outro, o MAC USP ironicamente com seu amplo acervo de Arte Moderna. O auge dessa disputa se deu com a doação de todo o acervo do MAM, em 1963, à Universidade de São Paulo, obedecendo assim ao desejo exclusivo do fundador do que viria a ser o MAM, o industrial e mecenas Francisco Matarazzo Sobrinho, ou Ciccillo, que hoje nomeia a referida passarela ⁸. A escolha de um estudo comparativo que envolva o MAC USP e o MAM SP pareceu, entre as possibilidades iniciais, ser a mais profícua para o entendimento do problema desta pesquisa: a discussão sobre a posição dos trabalhadores não especializados na constituição do campo de produção simbólica na cidade de São Paulo, sendo que essa carência de especialização de parte dos agentes no campo é um aspecto que questiona justamente a premissa básica de autonomia do próprio campo, ao

⁷ Ligado à formação do acervo recente do MAM SP, o Núcleo, inspirado nos moldes do MoMA em Nova Iorque, tem por objetivo a ampliação do acervo da instituição. Cf. *Dez anos do Núcleo Contemporâneo*. São Paulo: Museu de arte moderna de São Paulo, 2009. esp. pp. 11-19.

⁸ A chamada *primeira fundação* do Museu de Arte Moderna de São Paulo entre os anos de 1948 a 1963 exige que se retome um vasto entorno social que dá origem à instituição, e que recobre uma pluralidade de interesses específicos de toda uma geração de intelectuais modernistas dos anos 30, e, por conseguinte, o debate público travado na imprensa paulistana para lá dos anos 40. Mais ainda, seria assaz ingênuo do ponto de vista da discussão sociológica, ignorar a estreita relação entre capital simbólico e capital monetário que possivelmente traduza o interesse do industrial paulistano Francisco Matarazzo Sobrinho em unir esforços na concretização de uma instituição capaz de acolher a produção de arte moderna produzida tanto no Brasil quanto no exterior. Dessa delicada dinâmica, o aspecto essencial quando se aborda a questão da especialização no âmbito dos museus de São Paulo, é, como já bem destacado por Anateresa Fabris, o fato de que o MAM, enquanto instituição, não nasce dos esforços de um grupo de profissionais, senão de um grupo de entusiastas. A análise empreendida por Fabris aborda a carta de 23 de julho de 1947 endereçada a Pinto Alves e recobre a relação entre a proposta estatutária do Museu de Arte Moderna de São Paulo e o Museum of Modern Art (MoMA) nos EUA. Carleton Sprague Smith – colega de Sergio Milliet e intermediário da relação que culmina com o a doação por parte do banqueiro Nelson Rockefeller, então presidente do MoMA, de obras de arte ao Brasil, justificada como apoio aos propósitos de fundação de um museu de arte moderna no país – expressa preocupação em resposta ao Estatuto do MAM, chamando a atenção para a necessidade premente de um corpo de especialistas, para além de uma instituição e de uma coleção. Cf. FABRIS, Anateresa. *Um ‘fogo de palha aceso’: considerações sobre o primeiro momento do museu de arte moderna em São Paulo*. In: *MAM 60*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2008. Esp. pp. 27-35. Cabe ressaltar aqui o contexto de guerra na Europa, pelo qual o MoMA, fundado em 1940, assume uma posição central, já que o próprio Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris, previsto em 1937 seria fundado somente em 1961. Ora, o que seria o Museu de Arte Moderna, desde seu processo de gestação, ainda como proposta estatutária da Galeria de Arte Moderna e da Fundação de Arte Moderna, assume um modelo de administração bastante centralizador. Embora o estatuto propriamente do Museu de Arte Moderna em 1948 ampliasse a Diretoria Executiva e criasse uma diretoria técnica – ou diretoria artística – na qual se concentrava além da função de curadoria, também todas as atividades ligadas principalmente à programação cultural do museu e ao setor educativo. (Cf. nesse sentido, CHIARELLI, Tadeu. *As funções do curador, o museu de arte moderna de São Paulo e o grupo de estudos de curadoria do MAM*. Grupo 1998. In: Grupo de estudos de curadoria do Museu de Arte Moderna de São Paulo. 2008. pp. 15-19. esp. p. 15.

⁸ Cf. FABRIS, *op.cit.* 2008, pp 81-89. É interessante sublinhar nessa espécie de diletantismo sobre a qual se assentou o Museu de Arte Moderna, que a instituição em si era um negócio que dizia principalmente respeito à família de Ciccillo Matarazzo. O chamado “golpe de 63”, que se refere à decisão particular de seu presidente em doar o acervo do Museu à Universidade de São Paulo, sequer pode ser referido como acervo do museu, visto que estavam sob a propriedade de Matarazzo e confiados à instituição.

mesmo tempo em que traz à tona todo um universo de referência mediado pela história desses museus, que ao disputarem por posições mais ou menos legítimas nas hierarquias simbólicas produzem diferentes ideologias que perpassam as relações de trabalho tanto especializado quanto não especializado. Refiro-me a determinadas posições inculcadas e reproduzidas que muitas vezes traduzem conflitos na disputa por legitimação também entre os trabalhadores não especializados, mais especificamente os vigilantes de obras de arte, que guardam o sagrado ou aquilo que em tese não se pode tocar. Neste ponto, um colega do programa de mestrado ⁹, antigo funcionário do MAM SP e acostumado a lidar com a produção de exposições, atentou para outra categoria além dos vigilantes, a qual eu que nunca trabalhei em museu ou com exposições, e sempre havia entrado nos museus pela porta da frente, isto é, como parte do público visitante, não sabia da existência. Eram, pois, os *transportadores de obra de arte*, que na dinâmica das exposições obedecem a uma delicada relação na hierarquia de profissionais não especializados e que viabilizam a força de trabalho físico demandada na organização das exposições. O mais interessante, é que são pessoas que podem, embora sem a legitimação própria da constituição do campo, manusearem as obras de arte, ou seja, podem tocá-las, algo que os vigilantes jamais podem fazer e o trabalho de campo acabou por revelar aspectos muito sutis desse conflito. Enquanto a categoria dos *vigilantes* está de certo modo vinculada diretamente seja por CLT, terceirização ou mesmo concurso público, a uma instituição específica, os *transportadores* circulam entre as diferentes instituições, pois se trata de uma categoria ligada mais diretamente às empresas de transporte contratadas para esse tipo de trabalho.

Atentar-se para a categoria de transportadores foi fundamental para entender não apenas certos aspectos do próprio campo, mas para comparar diferentes trajetórias e perspectivas a partir do ponto de vista do agente, considerando o novo aporte simbólico trazido pelo museu dentro de uma perspectiva maior, que é certamente o da própria estrutura social que ele reproduz, mas também a pretensão gerada a partir do campo de produção simbólica por meio das relações de trabalho entre não especialistas e seus diferentes vínculos trabalhistas, que poderia quicá implicar uma pequena possibilidade de ruptura objetiva com certas estruturas de dominação, isso se consideramos as futuras gerações que de algum modo podem ter acesso ao capital cultural dominante. Ora, o *habitus* inculcado, instrumentalizado e exteriorizado – ao considerar aqui agentes com

⁹ O nome será anônimo em razão das informações que serão fornecidas ao longo da pesquisa.

baixa escolaridade e com trajetórias que passam muito ao largo da relação com as artes, principalmente com as artes plásticas, o que revelaria em tese uma trajetória em meio a um determinado ambiente familiar ou escolar e, portanto, uma posição social –, que talvez funcione, pensando ao longo prazo, como o gerador de novas práticas, novas subjetividades em relação às estruturas estruturadas, mas que são também estruturantes, e que podem, por isso, facilitar o deslocamento de determinadas posições sociais, sobretudo numa segunda geração. Dito de outro modo, assim que a questão do *habitus* assume a perspectiva central nessa pesquisa, uma vez que sua ressignificação pode mobilizar certas práticas que mais ou menos subvertam a perversa lógica do *arbitrário cultural* ¹⁰.

Torna-se assim imprescindível destacar a questão da dupla violência sofrida por esses agentes, o que coloca desde o princípio o problema da posição do pesquisado diante de seu objeto, na medida em que essa pesquisa pode dar voz a um determinado grupo *social e culturalmente* dominado, o que no limite é estar ou pertencer ao campo sem especialização formal, o desafio que se coloca para o pesquisador é o de não cair no populismo cultural, ignorando a assimetria objetiva entre pesquisador e interlocutor naquele contexto específico, levando ainda em conta a violência do próprio ambiente de trabalho. O contrário seria equivalente a igualar as posições funcionais dentro do museu, o que eliminaria ingenuamente os conflitos de representação.

Uma miríade de questões para além do museu

Definido o recorte dos museus, a questão do acesso, como será discutida no segundo capítulo, apresentou uma complexidade muito maior que o esperado, e requereu por isso uma série estratégias, cartas, e-mails e contatos pessoais no sentido de viabilizar alguma possibilidade de trabalho de campo e trânsito entre os bastidores, a metáfora *visita pela porta dos fundos*, ali onde o sagrado é ritualizado, o que na prática equivale a parafusos apertados, poeira, estresse, curadores pressionados por prazos, produtores pressionados pelos curadores, montadores pressionados pelos produtores, vigilantes isolando passagem e todo um processo do fazer da exposição que demanda uma imensa quantidade de trabalho físico e intelectual e o qual nem sempre é possível receber

¹⁰ Ou, nos termos de Bourdieu: “O sentimento de estar excluído da cultura legítima é a expressão mais sutil da dependência e da vassalagem, pois implica a impossibilidade de excluir o que exclui, única maneira de excluir a exclusão.” (BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*, 2011, p. 132.)

autorizações para presenciar, ao menos não na mesma frequência demandada pelo plano ideal de pesquisa. Tal limitação, que se torna um dado potencial a ser explorado, encontra, para além dos limites do trabalho de campo, problemáticas bastante complexas e isso requer, no plano teórico, um diálogo com diferentes vertentes da sociologia. O vaivém entre campo e teoria acaba por produzir dados que, infelizmente, ficam a mercê de um debate mais aprofundado, isso por dois motivos principais: 1) o acesso aos profissionais que precisariam em algum momento validar ou não determinadas informações obtidas no campo, mas que nem sempre estão disponíveis, obrigando então que se recorra à fontes secundárias e que nem sempre atendem aos propósitos da pesquisa e 2) limitações de ordem teórica, de contato com debates complexos, mas que, muitas vezes abrem diálogo com campos que fogem ao domínio da pesquisa. Foi assim que me deparei com questões fundamentais e bastante novas e que estão longe de serem secundárias, questões próprias da história da arte, de produção artística, da imigração nordestina em São Paulo, as referências culturais da tradição nordestina em São Paulo, o estigma dos bairros da periferia, os programas de televisão mobilizados pelos meus interlocutores – o mesmo para programas do Youtube – e, principalmente, questões centrais da sociologia do trabalho, a exemplo do debate sobre a terceirização, e que se reproduzem no museu quando ele é remetido à perspectiva do mundo do trabalho.

Capítulo 1

A diferenciação e o prestígio

“É, eu escolhi a usina porque eu acho que a usina, ela mostra toda a cultura de Porto Alegre. Tem teatro, tem galeria de arte, tem cinema lá dentro e eu acho que ela invoca todo tipo de público também, então isso é bacana. (...) É a oportunidade de as pessoas terem uma cultura diferente.”

(A ginasta Daiane dos Santos, sobre a Usina do Gasômetro em Porto Alegre. Série *Obra Revelada*, por Jorge Coli).

1.0 “Museu não recebe favelado” ¹¹

“(...) a gente tem muito evento e a gente costuma dizer que museu não recebe favelado, então não é na base da grosseria que você vai conseguir alguma coisa” – Assim argumenta Marcos, um dos vigilantes contratados diretamente por um dos museus, ao defender a necessidade de treinamento para vigilância terceirizada, pois para lidar com um público que seria oposto ao “favelado”, termo que justificaria, segundo ele, a necessidade de um tratamento menos grosseiro, o qual supostamente seria aceito na perspectiva de quem, comum, permitido ou mesmo reservado àqueles que moram na *favela*. Aliás, como não constitui fato novo saber, a “favela”, termo que revestido de significações pejorativas pelo imaginário social das grandes metrópoles brasileiras, assume na fala um peso ainda maior, porque parte exatamente de dentro de uma instituição legítima e legitimada pelos mecanismos de produção simbólica, de modo que reforça, evidentemente, toda uma construção histórica baseada na diferenciação e segregação das classes populares com um sentido de contraposição aos estigmas imediatamente ligados à pobreza dentro uma sociedade altamente estratificada como a brasileira. Evidencia em um sentido mais amplo, o peso do *arbitrário cultural*, que nega de modo velado o acesso ao universo cultural legitimado; Nada poderia trazer de novo mencionar a distância social e simbólica entre o museu e termos como *favela* ou *violência*, ou mesmo, precisamente, a palavra “porrada”, senão, e aqui temos o essencial,

¹¹ A entrevista que segue foi realizada com Marcos, nome fictício do vigilante contratado diretamente pelo museu.

pelo conhecimento e reconhecimento dessa distância tão bem marcada pela fala do meu interlocutor.

O vigilante indica ter exata ciência de que não é comum entre o público visitante, a presença dos pobres ou “favelados” que estão à margem da cultura legitimada e todos que de algum modo sejam socialmente identificados a essa categoria, ao mesmo tempo, essa percepção reconhece, de modo objetivo, em termos de dominação, a legitimidade do museu enquanto instituição dentro do campo de produção simbólica hipervalorizado, possivelmente ainda mais pelos dominados, já que é capaz de gerar capital simbólico retraduzido em prestígio social. A despeito de uma impressão mecanicista que essa associação possa causar, ele é falsa quanto se busca problematizar a partir da possível e intrínseca relação entre trabalho, incorporação, produção e reprodução de certos *valores* institucionais, talvez determinados por uma função ou por um tipo de vínculo específico¹². Desse modo, soa bastante natural ao pensar uma posição tão dominada nas hierarquias do museu, como o caso do vigilante, que a fala seja sempre no sentido de autolegitimar o interlocutor que a representa. Torna-se assim, mais significativo, perscrutar o que de fato emerge nesse discurso de busca por reconhecimento e que é formulado com base nas relações de trabalho e que possa – ou não – revelar objetivamente se existe alguma possível identificação desse profissional com um novo instrumental simbólico que poderia vir a ser, mais ou menos incorporado, circunscrevendo aqui um espaço de ação individual, ainda que pequeno, em relação àquele determinado pelo *habitus*.

¹² *Instituição e prestígio* são, nesse sentido, dois termos que merecem uma análise mais detida. Pensar a instituição implica não apenas pensar em termos de uma casa de moedas simbólicas, por meio das disputas entre certas práticas profissionais, como se supõe em determinado campo (BOURDIEU, *op.cit.*, 2011, *passim*). Mas, fundamentalmente, e aqui devemos a Durkheim a originalidade da questão, problematizar o limite entre trabalho pensado como *grupo profissional* e os “sentimentos sociais” ligados à função exercida, o que Durkheim formula em termos de um “meio moral”. (DURKHEIM, Émile. *O suicídio. O estudo sociológico*. 1982. pp. 303-304). É importante sublinhar que a *ação* sempre mediada a partir das representações sociais inerentes à *posição* e delimitada pelo *habitus* perpassam as disputas do campo e encerram-se no reconhecimento do poder legitimador enquanto valor simbólico atrelado ao cargo que se ocupa, portanto, ao *prestígio*, em termos weberianos, atribuído a esse cargo. O “sentimento” gerado pela posição assume objetivamente no âmbito da disputa, nada além da busca por *reconhecimento* e manutenção do poder de legitimar esse *prestígio* ou de estar próximo espacialmente aos que legitimam. (WEBER, Max. *Classe, estamento, partido*. In: *Ensaio de sociologia*. 1982. pp. 218-219).

1.1 O arbitrário: Museu como prática cultural

No início da entrevista, Antonio ¹³, que trabalha com transporte de obras de arte há pelo menos dois anos, chama a atenção pela ênfase que ele dá ao seu novo ramo de trabalho. Ao longo de toda a entrevista, ele repete a palavra fascínio ao menos quatro vezes seguidas. Existe, aliás, uma extrema valorização do museu como coisa nova no cotidiano de trabalho, que é a instituição desconhecida, porém reconhecida como “um mundo fascinante”, ou “realmente fascinante”, a despeito do peso que literalmente se tenha que carregar, ao considerar propriamente o peso das obras de arte. A valorização do museu é uma constante em todas as entrevistas. Como de esperado, esse contato com arte tende de diversas formas a ser estimado, sobretudo pelos que ocupam os cargos mais baixos na rígida hierarquia interna dos museus.

Por mais que o discurso oficial, principalmente no contexto da década de 60 com o aumento o aumento do público seja pela crescente *popularização* dos museus, objetivamente a visita aos museus como uma prática efetiva segue como uma atividade bastante restrita, relacionada principalmente às variáveis de educação e de faixa etária. Certo é que a chamada *popularização* independe da política formal dos museus ou mesmo da vontade dos pedagogos e dos educadores que trabalham naquelas instituições. Nesse sentido, Vera L. Zolberg nos mostra, em seu estudo comparativo de museus entre o caso americano e o caso francês, que as disputas internas opõem as posições no que respeita uma pretensa popularização. Há por um lado o curador que age como “advogado da obra de arte” e pressupõe que o público visitante deva saber de antemão aquilo que se dispõe a visitar, e por outro, o educador como uma espécie de “advogado do público”, que defende que toda informação possível deva ser reunida a fim de familiarizar os visitantes com a exposição ¹⁴. Não obstante as disputas internas específicas dos museus existem ainda os fatores sociais ligados à prática de visitação dessas instituições, fundamentalmente relacionados à origem social dos visitantes, capaz de inculcar o hábito, seja pela escola ou pela família, ou pelo desejo cultural, dado objetivo e que expressa a relação do capital simbólico atrelado ao valor da distinção social.

¹³ Nome fictício do profissional da área de transportes.

¹⁴ ZOLBERG, Vera L. *Barrier or Leveler? The case of the art museum*. In: M. Lamont e M. Fournier (orgs.). *Cultivating differences: symbolic boundaries and the making of inequality*. 1992. p. 194.

Há uma ruptura na produção dos dados relacionados à visitação de museus no Brasil, embora as fontes levantadas revelem ser essa uma prática pouco popular entre nós¹⁵, pois dados relativos às práticas culturais na Região Metropolitana de São Paulo (RMSP) mostram que mesmo entre as classes com maior poder aquisitivo e maior tempo de escolaridade, a visitação é baixa, embora ainda atreladas às variáveis de escolaridade e idade¹⁶. De um modo geral, os números corroboram para a desmistificação do ideal de “museu público”, pois ainda que possa ser essa a natureza estatutária dos museus mantidos principalmente pelo Estado, e que os valores do ingresso sejam baixos ou mesmo subsidiados, como ocorre em muitos museus da cidade de São Paulo em dias específicos, existe o valor do capital simbólico acumulado e em geral restrito ao público cultivado¹⁷.

É pela diferença na incorporação de certos padrões simbólicos, ou na divisão desse capital, que emerge uma questão premente de significado sociológico: ora, seria

¹⁵ Sobre as pesquisas relacionadas à visitação de museus no país e o perfil do público, existe não apenas uma ruptura na produção dos dados como uma ausência de diálogo entre as pesquisas levantadas. cf. nesse sentido, *Museus em números*. Brasília: Instituto Brasileiro de Museus, 2011, p. 94. Trata-se de uma publicação em dois volumes derivada do questionário enviado para mais de três mil instituições no país no ano de 2010 na tentativa de dar um tratamento qualitativo aos dados produzidos. Os dois volumes estão disponíveis para download no portal do Instituto Brasileiro de Museus (Ibram):

<http://www.museus.gov.br/publicacoes-e-documentos/museus-em-numeros/>. Acessado em 30.08.2013.

O Ministério da Cultura (MinC) possui um anuário de estatísticas culturais com dados gerais sobre as diferentes linguagens artísticas e que trata da distribuição dos diversos museus pelas regiões do país. A última edição disponível é a de 2010 cf. *Cultura em números: anuário de estatísticas culturais* - 2 ed. Brasília: MinC, 2010. Mais direcionado ao conhecimento do público cf. “Não público” dos museus: levantamento estatístico sobre o “não-ir” a museus no Distrito Federal que foi conduzida pela Coordenação de Pesquisa e Inovação Museal (CPIM) do Departamento de Processos Museais (DEPMUS) do Ibram e a redação do relatório final data de maio de 2013, disponível em:

www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2013/05/PesquisaNAOpúblico_RELATORIOmaio2013.pdf.

Acessado em 30.08.2013. Finalmente, para caracterizar o perfil dos visitantes dos museus na Região Metropolitana de São Paulo (RMSP) e no Centro Expandido (entre rios), com um universo total de 2002 cf. BOTELHO, Isaura. FIORE, Maurício. O uso do tempo livre e as práticas culturais na Região Metropolitana de São Paulo. Relatório da primeira etapa da pesquisa. Centro de Estudos da Metrópole, CEBRAP, 2005. esp. pp. 32-41 e 95-96.

¹⁶ Cf. *op. cit.*, 2005, p. 95-99. O relatório reagrupou os dados de escolaridade dos entrevistados e dos pais dos entrevistados e definiu como *baixa escolaridade* o grupo em que pais e filhos são não alfabetizados ou semi alfabetizados ou cursaram o nível de ensino fundamental (atuais ensino fundamental I equivalente ao 1º e 5º anos ou ensino fundamental II equivalente ao 6º e 9º anos), com *média escolaridade* o grupo em que pelo menos um dos pais possui ensino médio completo ou incompleto e finalmente como *alta escolaridade* o entrevistado que possui ensino superior completo ou incompleto e pelo menos um dos pais possui ensino superior completo ou incompleto. p. 118. Com dados mais recentes, o estudo sobre os não frequentadores de museu no Distrito Federal fechado no primeiro semestre de 2013 apontam características iguais aos da RMSP no que se relaciona à escolaridade, ou seja, quanto maior a escolaridade, maior a frequência aos museus de arte, quanto menor a escolaridade, menor a frequência, da mesma forma que, quanto maior a renda, maior a frequência e quanto menor a renda, menor a taxa de frequência. Cf. *op. cit.*, 2013, p. 17.

¹⁷ Cf. BOURDIEU, Pierre. DARBEL, Alain. *L'amour de l'art: les musées d'art européens et leur public*. 1969. esp. pp. 79-81

possível a incorporação de um novo referencial simbólico como gerador de novas práticas culturais no caso dos vigilantes e transportadores de obras de arte em dois dos principais museus de artes plásticas na cidade de São Paulo, quando o repertório próprio para a decodificação das artes não foi herdado? *Grosso modo*, a questão implica avaliar o peso da violência simbólica exercida pela cultura legítima via relações de trabalho dentro do museu, que seria o “lugar realmente fascinante para quem quer trabalhar”, na fala do transportador Antonio.

1.2 A construção e a incorporação do *habitus*

Erwin Panofsky, em meio ao formalismo estabelecido desde o século XIX, fundou as bases que permitiram a desnaturalização do gosto, considerando, portanto, a dimensão social construída a partir de determinados referenciais que permitem que se dê ênfase estética a um objeto artístico. Dessa forma, ele incorpora a experiência do público leigo, o chamado *naïve* ¹⁸ na experiência estética. Bourdieu introduz o conceito de *habitus* nas Ciências Sociais a partir de Panofsky e em oposição à abordagem metafísica ¹⁹. É pelo conceito de *habitus* que Bourdieu escreve contra e a favor de Panofsky na medida em que o sociólogo francês negou a tradição estruturalista pela qual o agente seria meramente reprodutor das estruturas ²⁰. O *habitus*, como alternativa ao *neokantianismo*, se define como o “sistema de disposições” que efetiva a “mediação entre as estruturas e a prática”, e “as leis segundo as quais as estruturas tendem a se reproduzir produzindo agentes dotados do sistema de disposições capaz de engendrar práticas adaptadas às estruturas, e, portanto, em condições de reproduzir as estruturas” ²¹. Ou seja, a exigência de uma leitura formal da obra de arte que se impõe ao público

¹⁸ PANOFSKY, Erwin. *The meaning in the visual arts*. 1970, pp 37-43. Sobre a relação entre Panofsky e Aby Warburg e a abordagem interdisciplinar cf. AGAMBEN, Giorgio. *Aby Warburg e a ciência sem nome*, 2009. esp. p. 140.

¹⁹ Panofsky utiliza o conceito de *hexis* que transformado pela tradição escolástica em *habitus* é reintroduzido por Bourdieu nas ciências sociais. Cf. o posfácio de Bourdieu in: PANOFSKY, Erwin. *Architecture gothique et pensée escolastique*. 1986. cf. esp. pp., 135-159.

²⁰ Cf. BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte. Gênese e estrutura do campo literário*. 2010, pp. 204-205. Inserir referência

²¹ BOURDIEU, Pierre. *op.cit.*, 2011. p. 296. Assim que podemos pensar em termos de estruturas estruturadas, e estruturantes, como um sistema gerador de disposições incorporadas pelo agente “em ação”. Cf. nesse sentido, BOURDIEU, Pierre. *A gênese do conceito de habitus e de campo*. 1989. p. 61.

especializado, e que remete a obra à condição de uma *instituição social* que é própria da condição de legitimação do artista e de seu trabalho no campo de produção cultural. A interpretação formalista, que abstrai essa condição, subordina a leitura da obra às exigências do *bom gosto* como a razão de ser de um público cultivado ²². Essa subordinação do gosto ao qual se refere Bourdieu diz respeito fundamentalmente ao processo de transformação das estruturas dos bens simbólicos que se inicia na Europa do século XIX e também da função dessas estruturas, que por sua vez estão vinculadas ao grau de autonomia do campo de produção artístico, que só então puderam criar suas próprias regras de legitimação. Historicamente, essa autonomia em relação às demandas éticas e estéticas da Igreja, à sociedade de corte, e, posteriormente em relação aos interesses econômicos, fundamentaram a existência de um mercado de bens simbólicos onde consumidores puderam, por um lado, financiar seus produtores, isto é, os artistas “livres” e, por outro, legitimarem esse mesmo mercado cada vez mais especializado ²³.

A legitimação é uma das formas de reconhecimento do artista no mercado de bens simbólicos e é ao mesmo tempo, a ocupação de uma posição na hierarquia desse campo. Essa legitimação se dá pelo *arbitrário cultural* através do qual o sistema de ensino define o que é cultura legítima e o que não é. A apreciação da obra de arte é produto da intenção do espectador e ao retomar as concepções de Panofsky, Bourdieu considera que sobre essa intenção se impõe o “arbitrário cultural”, que é próprio da competência artística empregada no ato de decifrar a obra de arte que não está apartada da situação histórica e social da qual se deriva, o que não tem a ver com uma categoria *a priori*, mas com as condições históricas e sociais da produção e reprodução das

²² BOURDIEU, Pierre. *op.cit.*, 2010. p. 278.

²³ Cf. BOURDIEU, Pierre. *op. cit.*, 2011, p. 100-102. Se a invenção da “arte de viver” do artista o coloca em um “mundo a parte”, por outro lado, ele depende da existência de um campo de produção artístico altamente especializado. Tanto é que podemos pensar em termos de uma *relativa autonomia* do campo artístico. Cf. nesse sentido, BOURDIEU, Pierre. *op. cit.*, 2010, esp. pp. 63-7 – sobre “as condições de uma leitura pura”, cf. pp. 336-341. Retomando o processo de autonomização da arte, Raymond Williams o analisa em detalhes, passando pela relação entre os produtores culturais – termo que critica como sendo abstrato – e suas formas de organização em relação às instituições (WILLIAMS, Raymond. *The sociology of culture*. 1989, pp. 57-86). A autonomia do campo artístico fora, aliás, um conflito para o compositor austríaco W.A. Mozart no século XVII. O compositor que teve sólida formação musical inculcada pelo pai Leopold Mozart desde a infância, e que se manteve sempre na posição de *outsider* em relação às cortes européias, sobretudo em Salzburgo, sua cidade natal, onde o compositor existia como um serviçal à disposição do gosto musical do imperador, posição essa jamais aceita por Mozart que buscava a liberdade de um livre artista no campo artístico ainda subordinado à corte. Cf. ELIAS, Norbert. *Op.cit.*, 1993. Apesar da possibilidade de aproximação pelo eixo teórico, Bourdieu dirige uma crítica a Norbert Elias sobre o que chama de aspectos “lineares e unidimensionais” do Processo Civilizador que não leva em conta que a regressão da dominação pela violência física se compensa pela violência simbólica. Cf. BOURDIEU, Pierre. *op. cit.*, 2010. Nota de rodapé. p. 387.

disposições propriamente estéticas inculcadas pela educação familiar e escolar através da competência cultural, que é interiorização do arbitrário cultural naturalizado e que se expressa pelo gosto. Nessa perspectiva, o museu atende às expectativas do público que pôde desenvolver o desejo cultural por meio do sistema de disposições que lhe possibilita reconhecer a cultura legítima – ou o *habitus* propriamente dito – e que foi inculcado pelo processo de violência simbólica intrínseco às leis de reprodução cultural, que fundam a estrutura de distribuição dos instrumentos de apropriação de bens simbólicos entre as diferentes frações de classe.

Neste ponto a experiência *naïve* antes validada por Panofsky na história da arte é reconsiderada por Bourdieu nas ciências sociais em termos de uma “estética popular” do público não cultivado, que recusa a pesquisa formal e que incorpora a arte como continuação da vida, subordinando a forma à função. A “intenção estética” se baseia por referências de um mundo familiar, os quais o uso já é conhecido, ou por valores morais que se tornam abstratos na medida em que se avança na hierarquia social. Assim, Bourdieu mostra como os estratos sociais que não passaram pela incorporação de disposições propriamente estéticas tendem a expressar, em relação à arte, juízos orientados por princípios éticos. Para eles não se trata de atuar em um campo relativamente autônomo da vida social, mas de julgar a criação estética com base no que é moralmente útil ou válido na vida comum, fato que explica o horror das classes populares diante daquilo que é condenável sob o ponto de vista de valores éticos ou então a negação do experimental ²⁴.

O *habitus* é o marcador da oposição entre as práticas que definem o estilo de vida das diferentes classes. Competência cultural distancia as classes que possuem acesso ao capital cultural legítimo das práticas que definem o estilo de vida das classes privadas dos instrumentos de apropriação desse capital. A disposição estética evidencia o quão distante pode estar o sujeito em relação às necessidades prementes da vida e as condições de se entregar à “fruição” da obra do modo mais desinteressado e distante do que possa ser utilitário. As práticas exteriorizam assim os elementos de uma estilização da vida que Bourdieu define como uma “objetividade interiorizada” ²⁵.

²⁴ Cf. BOURDIEU, *La distinction: critique social du jugement*. 2012, esp. pp. 33-47.

²⁵ BOURDIEU, Pierre. *Gostos de classe e estilos de vida*. 1994, p. 85.

1.3 A *distinção* entre quem é terceirizado e quem não é

A disputa interna entre os vigilantes, pensando em práticas de trabalho e pequenas vantagens ou privilégios que garantiriam uma posição diferenciada no modo como as posições se apresentam naquele pequeno núcleo de trabalho, diz de fato respeito ao tipo de vínculo empregatício, se terceirizado ou não:

“Daí eu vi que assim que **por mais que você faça pra um cliente, quando você é terceirizado**, às vezes o cliente final ou **a pessoa que você tem contato não tem ideia da manobra que você tem que fazer** pra disponibilizar uma pessoa a mais, pra fazer um serviço que às vezes não tá no contrato vamos supor, por camaradagem, que você que você tem um funcionário que tem aquela habilidade, que ele [o cliente] não precisaria e **isso não é valorizado** pelo cliente, então tudo que eu vejo aqui, tudo que eu vejo que extra **eu faço questão de valorizar (...)**”

(Marcos, vigilante, CLT)

A fala parece opõe claramente as diferenças na função de vigilância por meio do vínculo empregatício, medida de maior ou menor *valor*, posto em termos de *reconhecimento*. Funcionários ou clientes (prestadores de serviço) terceirizados seriam *menos* valorizados que aqueles não terceirizados, o que opõe diretamente funcionários contratados pelo museu e os prestadores de serviço, que são *contratados* de modo flexível ou indireto. Em certo momento o interlocutor afirma: “O importante é que eles não sintam essa diferença [de vínculo empregatício], eu já fui terceirizado, já trabalhei em posto e não gostei dessa diferença”, o que acentua, de certo modo, a diferença de uma ascensão em relação aos funcionários terceirizados, “eu já fui” e “não gostei dessa diferença”, marca temporalmente a trajetória pessoal de alguém que já sentiu essa diferença, portanto, reconhece que ela existe, mas que atualmente faz de tudo para que os outros “não sintam” esse desnível. Hierarquicamente, o funcionário contratado pelo museu assume uma superioridade expressa pelo discurso compreensivo do modelo de trabalho, do qual ele tenta destacar seu pequeno *poder* exercido sobre os demais, ao ter

consciência da assimetria no âmbito do vínculo e, portanto, a possibilidade de *mascarar*, por assim dizer, essa diferença.

Tal diferença de vínculo que é justamente a garantia de uma forma de poder – e, portanto, prestígio e legitimidade – também reaparece de modo declarado, na fala de Roberto, vigilante concursado pelo museu público e que defende a terceirização:

“A segurança do museu começou a ficar velha e eu falei: não! **Eu participei de algumas reuniões com o Diretor.** Terceiriza, não terceiriza, e eu falei: - Gente! Vai chegar uma hora que não vai ter como mais isso, vai chegar uma hora que isso vai acontecer natural, porque a universidade começou a empurrar a terceirização, porque a terceirização entrou dentro ^{sic} da universidade, primeiro no âmbito da própria universidade mesmo, fazer segurança de bolsão de carro (...).”

(Roberto, vigilante, funcionário público)

São pequenos demonstrativos de uma posição mais prestigiada – e com maior poder – como quem tem o direito a participar das reuniões com o Diretor para pensar a terceirização da vigilância museu: “Eu participei de algumas reuniões com o Diretor”. Direito esse que seria negado às equipes terceirizadas, alvos da discussão, novas em oposição à “velha” equipe de funcionários contratados via concurso público, esta, naturalmente, com melhores condições de trabalho, de salário e que assume uma posição superior em relação aos *novos* que são de fora.

Outro aspecto evocado e que, por conseguinte exclui os terceirizados nessa relação, seriam aqueles ligados à educação formal e à experiência no museu, o que credenciaria o vigilante porque ele saberia então transitar por aquele campo:

“Não existe uma empresa de segurança, uma equipe de segurança preparada pra trabalhar em museu. As empresas ainda não tinham percebido essa questão, e isso falando em segurança terceirizada, que você vê trabalhando em posto de saúde, estação de trem, metrô, banco, né? Mas em museu isso começou recentemente. Começou por quê? Porque a segurança orgânica dos

museus, isso to falando num âmbito geral, não só MAC, mas e em todos os museus, nos museus que eu conheço, a grande maioria que eu conheço, posso falar que eu conheço, tinha sua própria equipe de segurança que começou junto com o museu, que acompanhou todo o trabalho do museu, então hoje o vigia de museu, que ta aqui no museu, ele tem perfil diferenciado, ele não é só vigia de museu, ele conhece também sobre arte, ele lê sobre arte, ele vive a arte, ele vê a arte sendo criada, principalmente no MAC que é o museu de arte contemporânea.”

(Roberto, vigilante, funcionário público)

O vigilante concursado traz como principal motivo de distinção entre os vigilantes terceirizados – esses que trabalhariam também em lugares ordinários como “posto de saúde, estação de trem, metrô, banco”, o fato de que eles não possuem o chamado “perfil diferenciado” –, ou seja, eles não participariam do processo de criação artístico e tampouco circulariam no meio, estariam distantes da arte. Ele não “começou junto com o museu”, algo que seria obviamente para o terceirizado, portanto, não seria de todo ousado inferir que nas entrelinhas, o trabalho seria para esse vigilante novo, apenas uma forma de subsistência, o que é inferiorizado pelo discurso:

“(...) Qual seria o perfil ideal de um vigilante de museu, na verdade os pré-requisitos pra alguém?”

Olha! o MAC, vou falar do MAC, foi preparado um escopo, né? Um edital de convocação pras empresas, bem fechadinho de acordo com aquilo que o museu necessitava, o que o museu queria. Qual profissional o MAC queria pra trabalhar no museu, é lógico que a gente entende que é complicado, mas o museu pediu que o segurança que viesse pra cá que fosse bilíngue, que tivesse conhecimento de línguas, que falasse bem o português, o inglês e o espanhol

Os vigilantes que são próprio do MAC são bilíngues?

Isso! Que fossem formados pela Academia de Vigilantes, que é uma exigência da Polícia Federal então esse cara [o vigilante] tinha que ser formado por uma academia, e aí entre outros casos, postura, conhecimento, um pouco de obras e o que mais eu posso te falar a respeito disso?”

(Roberto, vigilante, funcionário público)

Além de valorizar certas formas legítimas da gramática, o falar “bem o português”, o conhecimento de outras línguas ²⁶ é posto como um dos requisitos básicos para a contratação do vigilante que *deve* ser bilíngue. Mais adiante, a legitimidade desse *novo* profissional, cuja trajetória o mantém irreversivelmente distante do que se pode de algum modo se chamar de *tradição*, já que ele não faz parte da trajetória inicial da instituição, ele não acompanhou *a formação inicial do museu*, sua entrada assume, pela fala, alguma legitimidade quando sua posição ganha peso nas disputas que envolvem as trocas linguísticas e, quando, alguma instituição da área de vigilância, a “Academia de Vigilantes” o confere um *título de formação* ²⁷.

Apoiado pela tradição é bastante provável que nem mesmo o corpo de vigilantes concursado pela Universidade de São Paulo fale outros idiomas ou tenha alguma espécie de certificado na área de vigilância, de modo que a pergunta se os vigilantes do próprio MAC USP falariam outras línguas é tergiversada pelo interlocutor.

Em outro aspecto, evocando mais as habilidades gerenciais e menos os aspectos *sublimes* do mundo da arte, Marcos, do museu privado, também utiliza, além do vínculo, os aspectos ligados à formação educacional como marcador de distinção em relação aos terceirizados:

²⁶ A valorização da habilidade de falar outros idiomas será um aspecto muito valorizado também em outras entrevistas, principalmente com os vigilantes. O que faz remeter a língua, no limite da crítica sociológica, a um instrumento de poder, como observa Bourdieu ao deslocar a análise da língua para a perspectiva da *língua legítima*, das *relações de força simbólica* e de *valor*. (Cf. BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas linguísticas*. In: Pierre Bourdieu: Sociologia, 1983, p.157); Ao equivaler língua e posição social, o domínio de certas formas de linguagem opera como instrumento efetivo de distinção, poder e dominação.

²⁷ Por Academia de Vigilantes se entende um grupo de diferentes empresas que oferecem um curso para a área de vigilância especificamente e que são certificados pela Coordenação Geral de Controle de Segurança Privada do Departamento de Polícia Federal (CGCSP-DPF). Em contato com alguns desses Centros de Formação, o requisito para entrada é dado pela faixa etária, acima de 21 anos e escolaridade mínima da quarta-série do primeiro grau, além de Atestado Negativo de Antecedentes Criminais. Os valores em geral parcelados e facilitados.

“Então por isso que **eu peço muito relatório**. Da equipe de limpeza já não dá pra pedir muito isso porque tem uma questão de... um nível ... questão... não vai sentar em frente ao computador e fazer um relatório, a segurança já tem um dificuldade danada pra que faça isso...

Eles costumam ter dificuldade?

Ah têm. Com computador e... **o relatório é fraco e você que é falta de bagagem.**”

(Marcos, vigilante, CLT)

A fala *valoriza* certas capacidades intelectuais, tais como: usar o computador ou fazer um bom relatório. Habilidades que requerem “bagagem”, aliás, habilidades que o próprio interlocutor, ao representar sua posição, acaba por revelar enquanto se coloca na posição superior de quem é capaz de julgar a “falta de bagagem”, algo que estaria implícito, desse modo, à sua própria capacidade técnica, parte da posição privilegiada de quem julga de dentro do jogo, isto é, de quem domina as regras. Ora, essa diferença não opera apenas no nível do discurso, mas ela reafirma concretamente uma posição de classe dentro da possibilidade de *distinção* simbólica que lhe é inerente. Dito de outro modo, a fala está calcada na diferenciação através do uso de um repertório próprio, sendo o vigilante contratado diretamente pelo museu, aquele quem que incorpora os principais elementos distintivos da sua posição – e que é também o esforço representativo uma posição de classe ascendente –, partilhando uma construção ideológica que sobrepõe o trabalho burocrático, portanto com maior demanda intelectual, ao que trabalho braçal, que seria aqui mais próximo ao vigilante terceirizado e à equipe de limpeza também citada entre os que não possuem a “bagagem”, ou, para além do eufemismo, a formação intelectual suficiente para sentar em frente ao computador e escrever um bom relatório

28.

²⁸ Pensar esse papel da formação profissional adequada ao funcionamento de certas rotinas administrativas – ou a referida “bagagem” [cultural] –, tão supervalorizada na fala do meu interlocutor e que ele usa para marcar uma série de oposições entre os próprios vigilantes (contratados e terceirizados) e o pessoal da limpeza, só faz evidenciar, no que diz respeito às representações, a desigualdade na distribuição do volume de capital cultural, que objetiva certas assimetrias mesmo entre as posições hierárquicas mais baixas dentro do museu. Se pensarmos na hierarquia funcional do museu de *baixo* para *cima*, temos a educação formal como elemento distintivo marcando enormes distâncias entre posições relativamente próximas, sobretudo quando pensamos a segurança do museu em termos de *área*. Assim, é curioso notar a semelhança no papel da *educação* enquanto artifício de distinção para as classes médias urbanas estudadas nos anos 50 pelo

A *educação*, na fala, explicita que não apenas um elemento mediador das diferenças culturais e dos limites simbólicos e concretos entre as posições hierárquicas, como assume imperativamente a voz ativa de quem delimita o espaço de ação dos que estão imediatamente abaixo na hierarquia, ou precisamente os vigilantes terceirizados. A diferença que é reforçada sem cerimônias pela fala do que quem assume o posto de chefia:

“Tanto é que assim, **quem estuda das minhas [funcionárias], pode tudo aqui, pode sair mais cedo em dia de prova, pode chegar mais tarde.** Nós fazemos uma escala de bico aqui, então como é que funciona, não sei se você tem conhecimento? Então dia sim, dia não. Se ela vier na folga dela [dia não] e chamam isso de bico, isso é pago pra ela. Isso é uma prática normal, tá? **Então como eu não quero que venham pessoas de fora que nunca tiveram contato com museu pra cá,** eu quero que os próprios funcionários que estejam aqui façam os bicos, então eles... nove, [ou] oito bicos então eles ganham 900, 1000 reais por mês a mais no salário dele. E tem muita gente, depois que mudou essa questão da escala, muita gente trabalha em duas empresas, trabalha aqui um dia e no dia de folga dele aqui ele tá em outro...”

(Marcos, vigilante, CLT)

A valorização da educação transparece na fala atrelada à ideia de *privilégio*. Entre os funcionários, no caso, o interlocutor se refere especificamente a um determinado grupo composto por mulheres, quem “estuda (...) pode tudo”. Ou seja, há determinadas regras próprias do mundo do trabalho, especificamente aquelas relativas à jornada, que

sociólogo norte-americano Wright Mills. cf. MILLS, Wright. *White collar. The American middle classes*. 1956). Nesse sentido, Michael Burowoy traça uma convergência interessante entre Mills e Bourdieu, na medida em que nos anos 50, ambos travavam – o primeiro no campo acadêmico norte-americano e o segundo no campo acadêmico francês – uma disputa de contraposição à sociologia quantitativista de Lazarsfeld. (Cf. BUROWOY, Michael. *O marxismo encontra Bourdieu*. 2010. pp. 159-177). Nesse sentido, as disputas localizadas especificamente no espaço objetivo delimitado pelas posições subalternas na hierarquia do museu, sejam talvez, em certo sentido, análogas às disputas das posições dominantes no campo, ao menos no que respeita a disputa por conquista e manutenção do poder, seja tanto no jogo oculto de dominação, de *cima* para *baixo* como evidenciado por Bourdieu, quanto na garantia de “status” entre duas classes sociais objetivamente próximas de *baixo* para *cima* como evidenciado por Mills no âmbito da diferenciação. (cf. BUROWOY, Michael. *op. cit.*, 2010. esp. p. 164).

podem ser renegociadas quando entra em questão uma demanda específica de tempo que pode ser dedicada à formação. Ali, quem estuda pode de algum modo estar um pouco acima do limite hierárquico delimitado pelo posto de trabalho, o que se pode possivelmente traduzir como *flexibilidade* em termos absolutos de uso do *tempo*. A ideia de tempo, na fala, aparece em dois aspectos, o primeiro deles é o maior tempo livre que pode ser aplicado à formação intelectual, quando se pode porventura “sair mais cedo em dia de prova, pode chegar mais tarde”, já que se trata de um tempo empregado para uma finalidade útil e, conseqüentemente, valorizada, que é justamente o tempo mínimo requerido à formação profissional. Um segundo aspecto, também diz respeito ao uso do tempo, que seria a substituição do descanso ou mesmo do lazer, em reutilização prática do tempo através do trabalho extra ou do “bico” que implica diretamente incremento no salário. Ambos os casos são regidos pela mesma lógica temporal da valorização do esforço pessoal empregado no uso utilitário do tempo ²⁹.

²⁹ A ideia de formação, de aperfeiçoamento individual, respaldado pelo uso bem aplicado do tempo, a quem o prazer pode ser adiado em nome da competência pessoal, ou de aumento no salário, traz a ideia de *valor*. Desse modo, o sociólogo estadunidense Richard Sennett traz um problema interessante na medida em que historiciza a meritocracia a partir de um recorte cultural, isto é, em que medida a mudança organizacional das instituições, detentoras de um papel formativo desde o século XX, vão reafirmar os valores meritocráticos frente às mudanças estruturais do capitalismo, cada vez mais descontínuo, calcado nas incertezas em relação ao emprego e ao futuro. Reconhecer e partilhar valores atrelados à meritocracia, pensada no sentido de diferentes talentos possíveis de serem desenvolvidos e, por isso, opostos à especialização única, como no caso da “perícia” do trabalho artesanal, implica, naturalmente, reconhecimento social no sentido do prestígio, tal qual o exemplo da perda da crença por parte dos jovens na carreira burocrática enquanto garantia de reconhecimento social (Cf. SENNETT, Richard. *A cultura do novo capitalismo*. 2006. esp. pp. 73-108). Sennett, ao tratar das instituições, aborda principalmente empresas ligadas à tecnologia nisso que ele classifica de “novo capitalismo”, considerando fragmentação e flexibilidade como pressupostos para transformações não apenas institucionais, como intrínsecas ao caráter formativo das mesmas. O indivíduo passa a se ver não mais como parte da instituição, mas como de certo modo estanque a ela, no sentido de que o seu destino passa ser de responsabilidade exclusivamente sua e ele dependeria mais do desenvolvimento da sua habilidade pessoal que do vínculo institucional propriamente dito. Assim, utilizar o tempo para se aperfeiçoar é um valor reconhecido pela própria instituição que parte do ideal de *flexibilidade* como forma de acelerar os resultados. (cf. SENNETT, *op.cit.*, 2006, p. 53). Na medida em que Sennett forra estruturalmente sua discussão sobre a meritocracia, não apenas ao historicizar o conceito, mas ao associá-lo às instituições flexíveis e desse modo contrapostas à hierarquização, ele faz uma referência a Pierre Bourdieu a quem atribui a perspectiva de que a função das instituições, nesse caso tanto as culturais como as educacionais, seria, a de reforçar o papel do ideal meritocrático por meio da “distinção”, que faz “penalizar tacitamente” as massas na medida em que “conferem explicitamente *status* de elite”. Isto é: “criar uma massa à sombra, voltando os holofotes para a elite.” (SENNETT, *op.cit.*, 2006, p. 107). Ou seja, a distinção como mecanismo de *exclusão*. No entanto, embora Sennett reconheça o poder legitimador das instituições, que ele lê em termos de busca e valorização do “talento”, o autor acaba por extrapolar o exemplo, já que não faz referência ao fato de que a instituição não está diretamente ligada ao mercado, mas antes à mediação social, ou a chamada *relativa autonomia*. Dito de outro modo, ele ignora, a disputa pelo poder de legitimação entre as próprias instituições, o que de fato move os conflitos internos na medida em que produzem valor simbólico, que é reconhecido e repartido socialmente pela distribuição dos meios de apropriação desses bens entre as frações de classe que os selecionam como: “dignos de serem desejados e possuídos” (BOURDIEU, Pierre. *Reprodução cultural e reprodução social*. In: *op. cit.*, 2011, p. 297). Cabe ressaltar aqui, sobre a rigidez das hierarquias simbólicas, que embora autores como Durand considerem uma *flexibilização* do poder legitimador das instituições, por assim dizer, cada vez maior em razão de uma crescente “mercantilização

Trabalhar e aprimorar o trabalho são dois dos fatores que perpassam a fala, tanto quando o interlocutor fala de si ou mesmo quando ressalta aquilo que considera como importante de ser valorizado em relação aos funcionários que estão sob sua administração. A valorização dos ideais meritocráticos são evidentes até aqui, mas seguida por uma valorização da instituição, vista enquanto um verdadeiro clube fechado e para poucos: “não quero que venham pessoas de fora”, aquelas que “nunca tiveram contato com museu pra cá”. Ou seja, reconhecer-se como funcionário do museu, ou como ocupando um lugar nessa hierarquia, e talvez não importe qual, implica o reconhecimento de ganho simbólico então não apenas antepõe os que de algum modo estão ou frequentam o museu ao “favelado” – que seria duplamente excluído em termos de capital financeiro e simbólico –, mas implica, sobretudo, ao que a fala permite pensar, que os funcionários do museu não são apenas opostos aos funcionários de outras instituições, o que denotaria o privilégio de se reconhecer enquanto parte de uma instituição, mas diz respeito à construção do sentimento de pertença a um grupo de privilegiados financeiramente ³⁰ e simbolicamente, e que vem sustentado pela fala em três fatores: meritocracia, educação e instituição, sendo o ganho simbólico, em termos de *status*, o tempo todo reforçado pelo discurso, nesse caso de ambos os vigilantes, do MAM SP e do MAC USP, quando referido às relações de trabalho.

1.4 A dupla objetividade

A objetividade interiorizada a qual se referiu Bourdieu, se torna, enquanto *representação*, a extensão subjetiva da objetividade material, e desse modo, duplamente contraposta –, primeiro ao conceito de classe exclusivamente material, utilizado como exemplo desse “duplo enraizamento”, que ignora todo sistema simbólico do qual se deriva a significação que o próprio sujeito vem a fazer de si em relação aos outros agentes – e segundo ao modelo subjetivista que toma o sistema simbólico em si, ignorando a dimensão estrutural. Ora, as representações dos sujeitos sobre si partem

do campo artístico”, que cria todo o tempo novos meios de consagração (DURAND, José Carlos. *Política cultural e economia da cultura*. 2003, p. 35), a produção do mecanismo de legitimação não deixa de existir e objetivamente não parece ter se tornado uniforme, haja a vista a histórica disputa que envolve as instituições culturais aqui estudadas: o MAM SP e o MAC USP, e que por vezes, possa aparecer nas entrelinhas das falas dos seus funcionários.

³⁰ O interlocutor declara ter um salário superior a cinco salários mínimos.

diretamente do *habitus* incorporado e forjado pelas divisões objetivas entre as classes a partir das condições materiais de manutenção dos símbolos de reconhecimento e distinção dentro da sociedade como um todo.

O “mundo artificial da sociabilidade”, ou o faz de conta da interação ao qual se referia Simmel ³¹, amplamente considerado pelo interacionismo simbólico ao retomar o indivíduo – ou o *ator* – como parte das interações, somente será possível nos limites estruturais da sociedade. Dito de outro modo, a teatralização da vida nos termos de Erving Goffman ³² e que pauta a mediação simbólica nos ritos de interação, encontra, na perspectiva bourdieusiana e para além da própria subjetividade, a lógica própria das distribuições dos diferentes tipos de capital nas distintas frações de classe. Nesse sentido, o agente apenas *representa* aquilo que, de acordo com sua posição, lhe é possível exteriorizar pelo *habitus* já incorporado.

Trabalhar no limite entre a subjetividade e a objetividade, na tentativa de relacionar a microsociologia (ritos de interação face a face) à macrosociologia (estruturas), implica retomar a própria noção de hierarquia, ou seja, a posição dos agentes no espaço social e suas projeções frente às possibilidades de deslocamento no espaço social. Bem dizer, o conceito de “Mundo” trabalhado por Becker e McCall ³³, como uma organização mais ou menos estável da atividade coletiva, na medida em que não hierarquiza os agentes, incorre no risco de ocultar certos conflitos próprios dos problemas estruturais relativos à própria posição do *mundo da arte* nas questões que envolvem a produção, circulação e recepção dos produtos artísticos ³⁴.

Metodologicamente, explorar essa dupla objetividade requer a construção de um método etnográfico capaz de relacionar a experiência individual do ponto de vista do sujeito em relação ao mundo social com o qual interage. Nesta perspectiva, é importante

³¹ SIMMEL, Georg. *Questões fundamentais de sociologia*. 2006, pp. 70-71.

³² Cf. nesse sentido, GOFFMAN, Erving. *Interaction ritual: essays on face-to-face behavior*. 1967. Do mesmo autor. *The presentations of self in everyday life*. 1956.

³³ BECKER, Howard., S. MCCALL, Michal, M e Michal. *Interactional and cultural studies*. 1990. esp. pp.. 09-12.

³⁴ A análise de Becker aborda o mundo da arte através das *cadeias de cooperação*, isto é, o mundo da arte está vinculado ao trabalho conjunto de diferentes pessoas, com interesses divergentes se comparados ao produtor (artista), portanto, é evidente que não se trata de cooperação em termos coletivistas. Cf. nesse sentido, BECKER, Howard S. *Mundos da arte*. 2010. pp. 27-49. No entanto, a crítica referente às hierarquias se opõe à ideia de rede de tarefas variadas, que ignorada a legitimidade de agentes mais próximos à produção da arte em si, em relação aos agentes mais afastados do produtor, portanto, mais distantes do polo puro.

salientar a crítica de Bourdieu, que retoma o papel do agente na descrição etnográfica, que se torna uma ferramenta de verificação, estatisticamente fundadas, das regularidades do mundo social em oposição à leitura objetivista. A etnografia permite investigar a leitura do agente sobre o mundo social sob o qual o indivíduo investe suas práticas ³⁵ e isso porque a realidade social é construída não apenas coletivamente, mas também individualmente por meio das práticas que estão ligadas às estruturas externas à sociedade ³⁶.

Como reafirma Wacquant sobre a orientação de Bourdieu, a interação do pesquisador e do pesquisado requer o esforço de objetivação etnográfica que implica não apenas estar próximo ao informante, mas basear a fala no conhecimento prático e teórico sobre as condições sociais de existência que os produzem e das posições que ocupam no campo ³⁷. Trata-se, pois, de apreender as regularidades através das práticas que desvelem as tensões sociais amalgamadas por uma relação hierárquica que se reproduz dentro dos museus – neste caso, museus de arte, instituições responsáveis pela legitimação da arte, e que se compõem por profissionais especializados de um lado e profissionais não especializados do outro.

³⁵ O mundo como “vontade” e “representação” no sentido de Schopenhauer. BOURDIEU, Pierre. WACQUANT, Loïc. *An invitation to reflexive sociology*. 1992. pp.8-9.

³⁶ BOURDIEU, Pierre. *Op. cit.*, 1992, pp. 10 -12.

³⁷ Cf. Nesse sentido, WACQUANT, Loïc. *Seguindo Pierre Bourdieu no campo*. 2006 .

Capítulo 2

Experiências etnográficas no museu, *ou* como entrar no museu pela porta dos fundos

“Um dos poucos grandes artistas plásticos que pode ser chamado de *naïfe* e ao mesmo tempo pode ser chamado de clássico. Aí tá, o Ibirapuera, que nessa visão é muito pessoal e acho que, ao mesmo tempo tem uma sofisticação e uma simplicidade. (...) É essa capacidade de ser ao mesmo tempo popular e erudito. É possível esse diálogo?”

(O cineasta Carlos Reichenbach, sobre a obra de Rodolpho Tamanini Netto. Série *Obra Revelada*, por Jorge Coli.)

2.0 Fase exploratória do campo

Um dos principais desafios dessa pesquisa foi de fato o acesso às instituições. A demanda de tempo entre o recorte e a permissão de acesso foi maior que o esperado. Cada instituição requeria um modelo de carta ³⁸ e uma abordagem diferente. A princípio foram feitas visitas esporádicas de natureza exploratória no campo e era a primeira vez que eu visitava os museus com um propósito claro de pesquisa. Meu olhar era mais voltado aos detalhes, às conversas que ouvia ao telefone ou outros indicativos que poderiam me sugerir pistas de por onde começar ³⁹. Muitas vezes eu ouvi algumas discussões de natureza familiar ou vigilantes resolvendo problemas de ordem prática da vida como contas pessoais a pagar, sendo que ao perceber que as conversas eram

³⁸ Modelo de carta enviado ao MAM SP e ao MAC USP em anexo.

³⁹ O debate metodológico, simultâneo ao campo, me parecia em muitos aspectos pouco ligado àquela realidade que eu pretendia investigar. O próprio problema da pesquisa não apontava referências imediatas, seja no debate nacional ou internacional. A sensação de não saber exatamente por onde começar me levou a estabelecer contato com outros professores tanto das Ciências Sociais quanto de outras áreas no Brasil e no exterior. Nenhum deles, seja o Prof.º Jorge Coli da História da Arte da Unicamp que trabalhou com a série *Obra Revelada* ou mesmo a Prof.ª Vera Zolberg da *The New School for Social Research* de Nova Iorque, que trabalhou a questão do acesso ao museu tinham referências sobre trabalhos próximos ao meu tema. Em que se assemelha à proposta, e não ao ambiente, tive contato com uma pesquisa do Prof.º Michel Agier, que atualmente está no Centre d'Études Africaines (CEAf) da École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS) que nas décadas de 70 e 80, estudou a trajetória de vida e a mobilidade social no Estado da Bahia, no Brasil. Embora não tenha conseguido contato com o pesquisador, a referência: GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo; AGIER, Michel; CASTRO, Nadya Araujo. *Imagens e identidades do trabalho*. 1995 foi um interessante ponto de partida, sobretudo para problematizar o questionário e o guia das entrevistas (que segue anexo). Por fim, as questões colocadas pelo Prof.º Howard Becker, do Departamento de Sociologia da Northwestern University, em Illinois, EUA, ao tomar contato com minha pesquisa, foi metodologicamente fundamental para esses primeiros passos no museu, no sentido de que me encorajou a criar estratégias próprias de aproximação junto ao museu e aos meus interlocutores.

pessoais, por uma questão ética, eu me afastava para evitar ouvir a *conversa alheia* sem autorização, embora elas pudessem trazer caminhos para abordar os agentes que me interessavam dentro dos museus. Algumas vezes transcrevi em meu caderno de campo ⁴⁰ constatações e ideias no sentido de trabalhar a abordagem. O receio era sempre de saber por onde começar, de que modo criar alguma cumplicidade com meus interlocutores, tendo em vista não apenas minimizar respostas prontas, como também no sentido de ter instrumental para apreender certas minúcias que poderiam ser ricas para a pesquisa.

Uma estratégia foi pedir aos vigilantes informações sobre lugares para almoçar nas imediações do Parque do Ibirapuera e almoçar algumas vezes nesses lugares. Foi nessa experiência do almoço, que uma dificuldade se interpôs à minha pesquisa e que a princípio me pareceu maior que aquela de conseguir as autorizações para a entrevista. Era uma questão ligada à posição de classe. Filho de uma classe média urbana paulistana, eu criei, a partir de uma posição de dentro da universidade, uma *fantasia* populista de identificação imediata com as classes populares. O campo, no entanto, foi preciso em delinear objetivamente as posições de classe, cuja interferência mostrou ser um dado extremamente relevante. Um choque inicial foi ligado ao um prato comum na culinária popular chamado *Virado à Paulista*. Um dos meus interlocutores, certa vez, sugeriu esse prato de almoço e eu não fazia ideia do que se tratava. Minha ignorância acabou por reforçar a distância social entre nós e que antes me parecia ingenuamente tão pequena. Almoçando algumas vezes no restaurante indicado por um dos vigilantes terceirizados do MAC USP, percebi que ele era frequentado por vigilantes, motoristas e até caminhoneiros naquela região. O tal prato, parte da minha ignorância, não só era bastante comum, mas também fazia parte de um cardápio fixo regrado pelos dias da semana: segunda-feira era o Virado à Paulista, prato que consiste em uma mistura de arroz com feijão tropeiro, couve, bananas da terra fritas e bisteca de porco, terças-feiras era Picadinho, quartas-feiras Feijoada, quintas-feiras Macarrão com Frango e finalmente sextas-feiras Filé de Peixe frito ⁴¹. Fato é que essa distância simbólica e de classe muito

⁴⁰ Muitas notas não constam no trabalho, pois meu caderno de campo foi roubado junto com uma bolsa em um assalto, embora eventualmente eu recorra a uma ou outra nota posterior a esse evento.

⁴¹ A composição dos pratos, sendo o feijão e o arroz como base, são compostos por cortes de carne gordurosos e frituras, o que o discurso médico convencionou e descartar do chamado *estilo de vida saudável*, tão difundido pela publicidade que alimenta a busca incessante pelos *corpos perfeitos* e que funciona tão bem como marcador de posição social, sobretudo das classes dominantes, as que se impõem a “autocensura” no consumo alimentar (Cf. PULICI, Carolina. *Migração de classe e vergonha cultural. Trajetórias ascendentes entre a crítica e o reconhecimento das hierarquias simbólicas*. 2013, p. 21) é a oposição em relação às classes populares, pois, como observa Bourdieu, quanto mais decresce a hierarquia

dificultou a aproximação com meus interlocutores, e embora ela fosse um dado, precisei utilizar alguns artifícios na tentativa de quebrar certo *respeito* e *distanciamento* colocados nas interações ⁴².

Um material bastante rico para a pesquisa seria confrontar elementos de uma observação participante, colhidos em falas e posições tomadas espontaneamente, com entrevistas formais, no entanto esse material não pôde ser produzido, pois a exploração inicial do campo mostrou que os vigilantes, sobretudo os terceirizados, têm muito receio em falar ou expressar opiniões quando questionados, mesmo que seja uma opinião sobre alguma obra, aliás, ao tentar abordar vigilantes no MAM SP ou no MAC USP, muitas perguntas eram devolvidas com questionamentos, queriam saber o porquê da minha dúvida, de onde eu era e o que pretendia. Quando eu falava que era uma pesquisa de mestrado, eles se calavam e diziam que qualquer informação só poderia ser dada mediante a aprovação formal da “chefia” ⁴³.

Retomando as questões burocráticas, as autorizações que tanto precisava se perdiam muitas vezes dentro da própria instituição, e saliento que não era fácil justificar um problema de pesquisa que me impunha uma entrada literalmente pela porta dos fundos das instituições, pois me interessavam os bastidores do museu e certos grupos de trabalhadores ali presentes. Isso implicava para quem nunca trabalhou em museus, como no meu caso, a criação de certas estratégias etnográficas que permitissem além do meu acesso pela porta de trás – que não permite contato com o público –, como também lidar com tensões específicas que iam se revelando por meio do trabalho de campo e às quais o pesquisador está, via de regra, imerso.

social, inversamente, se aumenta o consumo de alimentos gordurosos, associadas ao gosto “popular”. (cf. BOURDIEU, Pierre. *op. cit.* 2012, pp. 97-98.)

⁴² Agradeço aqui minha amiga Katucha Bento, antropóloga e doutoranda da Universidade de Leeds, Inglaterra, que quando esteve no Brasil, se dispôs a visitar o campo comigo e me deu importantes sugestões para facilitar essa interação.

⁴³ No Brasil, foi mais fácil entrevistar a própria chefia, que o pessoal das empresas terceirizadas. Interessante notar que – e isso seria um dado interessante a ser investigado – em caráter também exploratório e comparativo, tentei realizar o mesmo tipo de interação em dois diferentes museus de arte moderna na cidade de Paris, o *Centre Georges Pompidou*, bastante turístico, localizado em frente à famosa Praça Igor Stravinsky, e o *Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris*, gratuito para visita do seu próprio acervo, próximo ao *Palais Tokyo*, na *Avenue du Président Wilson*. Em ambos, os funcionários da vigilância, tanto temporários (estudantes de graduação, imigrantes e pessoas com o *Baccalauréat* completo – equivalente ao Ensino Médio) quanto os de uma guarda especializada contratada diretamente pelo serviço público (*Funcionários de carreira contratados pela Mairie*) – (entrevistas realizadas em fevereiro de 2014) – me forneceram opiniões e informações sem o menor problema. Dos quatro entrevistados, todos falaram, inclusive, sobre seus artistas prediletos, o processo de contratação pelo museu e me deixaram gravar sem autorização prévia da instituição.

Meu contato inicial com o MAM SP e o MAC USP foi na tentativa de acompanhar a montagem ou a desmontagem das exposições, de modo que fosse possível observar a dinâmica do campo e localizar a posição dos agentes que me interessavam dentro de uma dada hierarquia profissional. No que respeita à objetivação etnográfica essas visitas aos *bastidores* foram fundamentais para que eu pudesse me familiarizar com um museu diferente daquele que eu estava acostumado na posição de público visitante, além de ter, obviamente, o contexto que daria base às falas dos interlocutores ⁴⁴.

Beneficiaram-se muito desse contato, a formulação e sobretudo a direção que dei às entrevistas a partir dessa experiência prévia do campo, o que Sardan (2008) coloca em termos de uma “impregnação” que possibilite ao pesquisador formular estratégias de entrevista e interação ⁴⁵. A impregnação do campo, que deve ser sistemática e exaustiva, encontrou também seus entraves na agenda dos museus. As montagens e desmontagens são em geral três ou quatro ao longo do ano e conseguir visitá-las é um processo que no meu caso foi de insistência, troca de e-mails, telefones e envio de documentos praticamente sem fim. A bem dizer, a impressão que eu tinha era que os próprios museus não sabiam como dar sequência ao meu pedido, isto é, para onde deveria ser encaminhado o pedido de um estranho, que se apresentava como mestrando em Ciências Sociais e que não queria falar sobre o tema da exposição e sim sobre o processo do fazer da exposição. Tal dificuldade foi em partes e gradativamente suplantada quanto maior a minha impregnação do campo, quando eu me dei conta de que as hierarquias são tão bem delimitadas que era muito mais eficaz direcionar meu pedido direto aos setores responsáveis das áreas que me interessavam, que imediatamente à direção do museu, como eu havia desde o início e sem obter respostas.

Depois de quase dois meses reenviando e-mails e cartas assinadas pela minha orientadora, obtive a licença para acompanhar a montagem de uma exposição no MAC USP. Aquela visita, ou melhor, aquele meu primeiro contato com o campo deu a dimensão do estranhamento que meu pedido e insistência certamente teriam causado à então curadoria da instituição ⁴⁶. Posso descrever aquilo com a imagem de um canteiro

⁴⁴ A objetivação etnográfica implica não apenas estar próximo ao informante, mas basear suas falas a partir do conhecimento prático e teórico sobre as condições sociais de existência que as produzem. Cf. Nesse sentido, WACQUANT, Loïc. *Op.cit.*, 2006 .

⁴⁵ SARDAN, Jean-Pierre Olivier de. *La rigueur du qualitatif: les contraintes empiriques de l'interprétation socio-anthropologique*. 2008. p. 53.

⁴⁶ Que mudou em abril de 2013.

de obras: poeira, telas no chão, furadeiras, parafusos, escadas, enfim, não era certamente o ambiente que costuma interessar no âmbito das pesquisas ou mesmo do público em geral.

2.1 O MAC USP Pela porta dos fundos: onde “tudo é menos glamoroso”

O MAC USP foi minha primeira experiência com uma exposição antes que ela fosse aberta ao público. Minha autorização foi enviada por e-mail do dia para noite e a minha expectativa era a de que eu pudesse circular por ali, perspectiva assaz ingênua, uma vez que os valores que estavam em questão, simbólico e monetário, eram muito altos para que se permitisse o *livre acesso*.

Fui recepcionado por uma produtora e ela ciceroneou a minha visita, ao mesmo tempo em quem me explicava detalhadamente tudo o que estava ocorrendo ⁴⁷. Disse que mais de 90% de uma exposição era simplesmente organização e que montar tudo era rápido. Ela me indicou toda organização e logo me apresentou à equipe de restauro e conservação que trabalhava documentando uma obra ⁴⁸. Eram todas mulheres e por mais de uma vez, a responsável pela equipe de restauro disse que era fundamental que eu as entrevistasse em outra ocasião, visto que estavam ocupadas naquele momento ⁴⁹. A produtora que me acompanhava, sabendo que eu gostaria de entender o funcionamento

⁴⁷ A produtora era a mesma pessoa que havia dado encaminhamento ao meu pedido de visita. Consegui contato com ela após uma indicação de um profissional da área de imprensa do MAC USO.

⁴⁸ *Obra* é o termo corrente utilizado por toda equipe técnica do museu. “Subir as obras” significa que a equipe de montagem irá fixar as telas na parede, “documentar as obras” significa que a equipe de restauro e conservação irá documentar a obra para avaliar e registrar as condições em que o material foi recepcionado pelo museu, vindo de outra instituição ou da casa de um colecionador privado, indicando que ao término da exposição, deverá retornar ao local de origem exatamente como chegou. Na minha experiência de campo, eu percebi que apenas as posições dominantes se referiam às obras de modo mais informal, por exemplo, um determinado objeto artístico era a representação de uma bota. Todos usavam o termo “obra”, o curador chamava de “bota”, o que, aliás, não correspondia exatamente ao nome original. Os produtores e os montadores também se referiam vezes ou outra, ao mesmo objeto como “bota”. Os montadores jamais, tudo era “obra”.

⁴⁹ A “outra ocasião” não foi possível, porque depois daquele dia, não consegui, de nenhuma outra forma, acesso à instituição. Não consegui respostas nem mesmo da produtora que havia me atendido a primeira vez.

das instituições, novamente afirmou o quanto aquela equipe deveria ser entrevistada caso eu quisesse mesmo entender como funciona o processo de montagem ⁵⁰.

A produtora me apresentou a uma dupla que afirmou trabalhar no MAC USP há mais de 20 anos com a fixação de telas. Disse que eram funcionários públicos e que seria muito interessante conversar com ambos, também em outro momento. Ela explicou detalhadamente a função que desempenhavam, disse na frente deles que eram “fundamentais” e altamente “especializados”, mas que era uma “especialização da vida”, porque não existe um curso para isso, embora aqueles dois fossem “referência em São Paulo” ⁵¹.

Sem que eu mencionasse, a própria produtora se referiu aos vigilantes quando disse que eram importantes na montagem de uma exposição. Informou que os vigilantes acompanhavam a chegada das obras e em seguida todo o controle de acesso, que ninguém “de fora” poderia circular por ali e naquele momento eu senti que estava colocado o meu limite de circulação, pois eu só poderia ir acompanhado por ela a qualquer lugar. Ao mesmo tempo, havia certo desconforto, porque ela também estava bastante ocupada e falava ao telefone constantemente, mesmo sem jamais ter perdido a polidez durante toda a visita. A produtora então conclui: “Veja, tem Matisse ali no chão (era uma caixa de madeira que estava sobre um palete aguardando fixação), sei que você vai dizer: - ‘como pode isso?’ (*risos*), mas como você pode ver *tudo aqui é menos glamoroso* do que parece ser na exposição já montada”.

Eu fiz uma observação sobre a equipe de limpeza, que pelo que pude observar, era composta por cinco mulheres vestidas de uniforme azul marinho com avental branco. A produtora comentou: “Elas são o máximo!” e concluiu: “Elas fazem parte da higienização, geralmente elas só vêm depois da exposição pronta, mas como aqui estava muito empoeirado e já não está mais porque elas resolveram tudo, eu pedi para que excepcionalmente elas viessem. Elas recebem uma orientação e sabem exatamente o que podem e o que não podem tocar. Veja aquelas pedras ali no chão (apontou), parece um

⁵⁰ Essa insistência me chamou muito atenção, pois como observa Erving Goffman, um determinado grupo só tem de fato a possibilidade de ser conhecido e reconhecido quando existe a possibilidade de estar em companhia com o outro. Nos ritos de interação *face-a-face*, o ator manipulará sempre determinados símbolos que lhe permitam bem representar suas funções (Cf. nesse sentido, GOFFMAN, Erving. *Op.cit.*, 1967). Voltarei a essa fala da restauradora mais tarde para discuti-la em relação à fala de um dos montadores, já que a equipe de montagem está em contato direto com os profissionais da área de conservação e restauro.

⁵¹ Eis aqui um detalhe fundamental, não apenas pelo tipo de vínculo – funcionalismo público –, mas também quanto à questão da profissionalização determinada pelo tempo de experiência e que será também resgatada mais tarde na questão dos transportadores.

pedregulho, mas elas sabem que não podem tocar” Quando perguntei se eu poderia falar com elas, a produtora então me disse que seria difícil porque são de uma empresa terceirizada e que elas mudam muito, mas que eu poderia entrar em contato com o setor de administração e solicitar uma entrevista. Eu perguntei sobre a possibilidade de conseguir entrevistas com todos esses funcionários e a produtora afirmou que me encaminharia o fluxograma do MAC USP e ali eu poderia selecionar todos os profissionais que me interessavam entrevistar e que ela entraria em contato com todos e providenciaria essas entrevistas ⁵².

Paramos enfim próximo à saída, em frente a uma obra que estava sendo montada por uma equipe de profissionais de montagem. Tratava-se de uma empresa terceirizada, aliás, muito apreciada pela produtora, que me forneceu o contato daquela empresa. Ela completou ainda que raramente o artista vai montar sua própria obra, pois quem faz isso é a equipe de montagem e todo o processo é fotografado e documentado, peça por peça, e me mostrou todas as especificações daquela obra. Tudo ali era calculado, cada peça deveria ser embalada de acordo com as especificações indicadas, e que simplesmente abrir a peça implicava que especialistas da área de Conservação e Restauro acompanhassem tudo.

Já estávamos bem próximos à saída quando ela me conduziu a outra sala, onde trabalhava uma equipe de pintura das paredes. Disse que não eram profissionais especializados, e que, naquele caso, eram funcionários do museu, mas que poderia ser qualquer pintor de parede, pois bastava atender às especificações do curador.

Ela se despediu no mesmo momento em que o curador retornou ao espaço onde a exposição seria montada, passou por nós e avisou: “Cheguei!”.

2.2 O MAM SP pela porta do s fundos: conhecer alguém “de dentro” muda tudo

⁵² Na verdade, o que consegui obter foi o organograma do museu junto à administração do MAC-USP, citando que se tratava de uma indicação da própria produtora que me atendeu. O fluxograma não foi permitido. Também não consegui organizar uma agenda entrevistas no modo como proposto. Eu só consegui entrevistas mais tarde, encaminhando o pedido diretamente ao setor administrativo.

Meu acesso ao MAM SP foi facilitado pela coincidência de haver um colega de orientação no programa de mestrado que revelou ser ex-funcionário daquela instituição, e que ao tomar contato com meu projeto se dispôs a gentilmente mediar minha relação com o MAM SP. Essa intermediação mudou tudo, porque embora o processo de contato tenha sido parecido com o MAC USP com relação às cartas e aos trâmites para obter autorização, no caso do MAM SP foi muito mais acelerado e a recepção que tive foi mais informal, o que facilitou minha volta ao campo em dias alternados.

Tão logo o MAM SP aceitou minha presença na montagem de uma grande exposição, pude iniciar o trabalho com um acesso *quase* livre na portaria, bastava dizer que eu participava da exposição, como me fora recomendado pela equipe de produção e colocar um *bottom* de visitante na roupa.

Meu primeiro contato foi com um funcionário da equipe de produção. Eu me identificava como um mestrando e declarava que gostaria de entender melhor o processo de montagem de uma exposição e tudo o mais que pudessem me mostrar ⁵³. No espaço onde seria inaugurada a exposição, se encontravam, além do produtor, duas funcionárias da área de Conservação e Restauro – que eram contratadas como prestadoras de serviço – e dois funcionários da transportadora contratada ⁵⁴, que é especializada no transporte de obras de arte. O produtor me explicou que elas estavam “higienizando” as obras para a exposição, porque elas haviam chegado bastante empoeiradas e que era muito trabalho, que elas haviam chegado de muitos colecionadores particulares e que até o final da semana chegaria mais e esse processo era chamado “coleta”. Ao me apresentar primeiro à equipe de restauro, novamente composta por mulheres, uma das restauradoras começou a conversar espontaneamente comigo, ao mesmo tempo em que trabalhava no processo chamado higienização, que consiste em *limpar*, por assim dizer, as obras. Segundo ela, o trabalho daquela equipe era fundamental em qualquer exposição ⁵⁵. Afirmou ainda que ela já trabalhava fazia 15 anos na área e que no percurso já havia se graduado em química para entender melhor sobre materiais e reagentes químicos. Perguntou se eu era

⁵³ Aos poucos percebi que essa posição de “aluno” era mesmo a mais confortável e a que renderia melhores dados, porque o aluno é sempre quem está aberto para aprender. Ser aluno me garantia alguma mobilidade naquele ambiente altamente hierarquizado.

⁵⁴ A empresa mais nova no mercado e que eu visitaria tempos mais tarde.

⁵⁵ Da mesma forma como havia sido a fala dias antes de uma das restauradoras no MAC-USP.

graduando ou era aluno de especialização, quando respondi que fazia mestrado senti que ali estava posta e declarada toda a violência simbólica ⁵⁶.

Pensar o termo *mestrado* no contexto dos meus interlocutores, que são os vigilantes e transportadores de obras de arte, dá um tom de especialização que é oposta à não especialização daqueles funcionários, ou, a bem dizer, uma espécie “especialização” que muitas vezes é medida pelo *tempo de experiência*, como será discutido mais adiante ⁵⁷.

Evidente que esse não era o caso da restauradora e de nenhum profissional de Museologia, mas dizer que faz alguma especialização, dentro de um ambiente altamente especializado, coloca o interlocutor em uma posição duplamente dominante em relação a alguns profissionais, pois não é somente a posição do pesquisador, mas também a do especialista que está em questão. Declarar-se estudante não ocultava essa dominação, mas mestrando, a depender do agente e de alguns ressentimentos, poderia ampliar a violência.

A restauradora então completou dizendo que queria muito fazer mestrado, e que isso era “fundamental” na “nossa área”, mas que seu filho era pequeno. O tempo todo ela reafirmava suas especializações e citava fartamente as “instituições importantes” pelas quais já havia passado – frisava muito a FAAP ⁵⁸ – além de ter sido aluna de um “importantíssimo restaurador argentino”, por mim desconhecido, chamado Domingo

⁵⁶ Ora, como coloca Bourdieu, se a construção do mundo social se faz tanto pelas verdades objetivas (dada pelas estruturas) quanto subjetivas (do ponto de vista dos agentes que incorporam e reproduzem certas estruturas), logo a presença do pesquisador no campo pressupõe interação e romantizar essa presença como se tudo fosse simplesmente uma questão de apreender um novo mundo, isso seria ignorar a assimetria posta entre aquele que ocupa a posição de pesquisador (dominante) e outro (dominado). Se o pesquisador é quem coloca as regras do jogo, ocultar essa relação significa contribuir com o processo de dominação. Cf. BOURDIEU, Pierre. *A miséria do mundo*. 1997, pp.694-695.

⁵⁷ A pesquisadora italiana, Cecilia Braschi, autora da pesquisa sobre o artista plástico suíço Alberto Giacometti, que trabalhou em 2012 na exposição de Alberto Giacometti na Pinacoteca de São Paulo, me concedeu uma entrevista informal em Paris, onde comentou sobre sua experiência com as equipes de transporte no Brasil. Afirmou que a equipe possuía na ocasião, o que havia de melhor em termos de logística na área, e que de fato a falta de especialização com o transporte foi em muitos momentos um problema. A pesquisadora fez um paralelo com a realidade inglesa, e declarou que todos os transportadores, em uma determinada exposição que trabalhou naquele país, eram altamente especializados, mesmo o motorista do caminhão, possui sólidos conhecimentos em história da arte. Da parte dos meus interlocutores, o tempo de experiência na área é contado como especialização. A ideia de que a prática é o elemento formador. No mesmo sentido, os vigilantes, que também não passam por nenhuma formação específica para área de museu, adotam o tempo de experiência prática como valorização profissional. A equipe de imprensa do MAC USP havia declarado em 2012, que a instituição desenhava um curso específico para formação de vigilantes na área. O curso, entretanto, ainda não está disponível.

⁵⁸ Fundação Armando Álvares Penteado, instituição universitária e cultural de São Paulo fundada em 1947 no bairro de Higienópolis, congrega o Museu de Arte Brasileira (MAB) e o Teatro da FAAP.

Tellechea ⁵⁹. Quando ela citou esse nome, a outra restauradora, que até então havia se mantido à parte na conversa exclamou: “Que saudade do Tellechea!”. Eu afirmei meu desconhecimento sobre quem se tratava, perguntei como era a grafia do nome. A restauradora conversava muito comigo enquanto trabalhava, explicava que os próprios colecionadores não tinham a menor noção do que era restauro ⁶⁰.

O produtor que havia me atendido no começo precisou se ausentar e a restauradora aproveitou o ensejo da quebra em nossa conversa para me colocar uma pergunta fundamental, de qual instituição eu vinha, se era do curso de Museologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Quando eu disse que eu não fazia museologia – que é uma área dominante entre os especialistas em restauração, que podem vir de outras áreas e fazer um curso técnico em restauro –, minha interlocutora assumiu outra postura. Ela não me perguntou qual minha formação, ela retomou sua posição de especialista em uma área que não era a minha e disse: “agora eu entendo porque você está aqui; Tudo lhe parece bem complexo e de fato é”. Ela passou a me explicar mais detalhadamente o processo de higienizar as obras e protegê-las do pó com uma minúcia que sou incapaz de descrever. Era como se ela tivesse a partir dali assumido a missão de me ajudar a compreender a complexidade toda da área de restauro e conservação.

O produtor acabava de voltar e me atualizava sobre os detalhes técnicos da exposição. Ele me explicou que o fundamental em uma exposição é a organização ⁶¹, mas que aquela exposição em especial havia dado muito trabalho e que as coisas estavam “bem corridas” em função dos prazos. Explicou que a função da produção é viabilizar a exposição conforme o desejo do curador, no caso de um artista já falecido, como era o caso daquela exposição, e que cabia à equipe de produção fazer a coleta, tratar com os colecionadores e trabalhar direto com a curadoria.

⁵⁹ Restaurador argentino laureado com diversos prêmios e condecorações na área de restauro. Trabalhou na restauração de patrimônios históricos no Brasil e foi fundador do prêmio Centro de Restauradores da América do Sul. Docente na Universidade de Buenos Aires, Tellechea fundou no Brasil o Instituto Paulista de Restauro. Na década de 80, foi membro do International Council of Museums (ICOM).

⁶⁰ O tempo todo, a restauradora ressaltava aspectos que valorizassem sua carreira, ainda que não tivesse entrado no mestrado: falou de clientes que queriam colocar uma tela em cima da lareira, e ignorava, apesar das advertências dela, que a tinta derreteria. Falava também do “absurdo” de pessoas que queriam levar a tela “que é uma obra da humanidade” pra recortar de forma a caber no mausoléu da família, e o quanto o Prof.º Tellechea recriminava isso, mas que muitos ateliês por aí cometiam esse “crime”. Falava também sobre a ação do mofo nos objetos e a forma de lidar com esse problema. Ensinou-me como cultivar mofo em uma garrafa de vidro para observar seu enraizamento, explicou que a maior dificuldade do restaurador era como lidar com o mofo, já que uma vez enraizado ele nunca mais sairia daquela superfície. Enfim, era latente a preocupação em demonstrar certos domínios técnicos sobre o assunto, o que parecia denunciar toda contradição entre dominante e dominado naquele contexto.

⁶¹ Uma colocação semelhante à produtora do MAC USP.

2.3 Nova visita ao MAM SP e um campo mais complexo

Meu contado facilitado com a instituição, a maior liberdade em circular pelos espaços e interagir com as pessoas permitiu que agendasse novamente uma visita antes do término da montagem. Diferentemente do MAC USP, quando minha visita foi realizada em um momento final da exposição e os principais agentes já estavam no campo, no MAM SP a exposição estava ainda em início e eu pude conhecer as pessoas aos poucos. Nessa segunda visita, havia uma complexidade que era a do campo em pleno funcionamento: Além dos transportadores, equipe de restauro e produtor, estavam ali o curador, o arquiteto, o design, o jornalista, os montadores e as equipes de manutenção e higienização ⁶². Ou seja, o campo estava em pleno funcionamento e tudo acontecendo ao mesmo tempo.

Com minha experiência prévia e com maior liberdade para transitar e interagir, aquela seria a oportunidade de perceber certas minúcias dos conflitos que me permitiram delinear melhor a posição dos agentes e selecionar quais posições seriam fundamentais para a pesquisa. A minha primeira sensação foi de deslocamento, porque na realidade eu estava fora do lugar, ou no lugar imprevisto naquele espaço. Eu não sabia ao certo nem onde ficar. O que eu via era muita gente trabalhando em um ritmo acelerado, várias obras dispostas no chão sobre uma proteção de plástico e as posições hierárquicas, tão visíveis à primeira visita, agora se tornavam mais difusas.⁶³ Por acaso eu vestia uma camisa verde em um tom muito parecido com o uniforme da equipe contratada de uma empresa de montagem de obras de arte, o que me deixou talvez um pouco mais confortável, produto de um imaginário que me fazia pensar que eu não seria reconhecido imediatamente como alguém estranho naquele espaço onde que ninguém sabia ao certo o que eu fazia ali.

Comparado aos transportadores, eu percebi que esses profissionais da equipe de montagem tinham outra relação com as obras. Era uma relação muito mais delicada, eles observavam, comentavam, criticavam. Os comentários eram muito mais elaborados que os do pessoal do transporte. No primeiro dia da minha visita, os funcionários da

⁶² Que é como se referem às equipes encarregadas da limpeza nos espaços de exposição dentro dos museus.

⁶³ Na primeira visita ao MAM SP tudo era muito nítido. O produtor acompanhava o trabalho das restauradoras, enquanto as restauradoras trabalhavam na higienização das obras e solicitavam à equipe de transporte que deslocassem as peças toda vez que era necessário.

transportadora conversavam sobre o quanto deveria valer cada obra, ao passo que os montadores, sobre as mesmas obras, comentavam aspectos muito mais próximos de uma leitura pela arte em si: “Essa é bem interessante! Claro que ele [o artista] trouxe essa ideia do Bronx pro Brasil”; e outro complementou dizendo: “É! Que maneiro ^{sic} essa aqui!”. Em nenhum momento ouvi entre eles conversas que envolviam valores monetários.

Na presença dos montadores, a própria equipe de transportadores de certo modo saía de cena. Muitas vezes o pessoal do transporte estava sentado, enquanto o pessoal da montagem passava e fazia piadas do tipo: “Ah! Eu ainda vou ser do transporte, viu! Que vida boa!”, claro que isso era em tom de ironia ⁶⁴.

Enquanto estava tentando me situar no espaço, a assistente da curadoria executiva simplesmente me disse: “O seu trabalho é só observar ou você pode ajudar?” Eu fiquei sem entender, mas o que fiz foi providenciar imediatamente um par de luvas emborrachadas para me mostrar disponível, e embora efetivamente não houvesse lugar para mim naquele conjunto de atividades, eu me aproximei da equipe de montagem e me coloquei à disposição para o que fosse preciso. A equipe era composta por quatro profissionais, e um deles se lembrou de mim quando da minha visita ao MAC USP. Ele me questionou se eu era da curadoria e então eu me *revelei* como um estudante tentando entender como se monta uma exposição. Ele questionou se minha área era museologia e eu afirmei que era sociologia e ao mesmo tempo reafirmei minha disposição para ajudar em algo que fosse possível, quando me pediu ajuda para carregar uma obra, detalhou exatamente qual seria a posição correta de segurar e lá fomos nós. Mas foi só isso, no limite, todos estavam ansiosos com o trabalho atrasado, porque tudo relativo à exposição dependia do curador e o mesmo ainda estava pensando em qual posição ficaria cada obra, de forma que ninguém poderia fazer nada antes da sua chancela.

Dei outra volta pelo local e acompanhei mais de perto o trabalho do curador para entender exatamente a posição dele ali. Constatei, aliás, que tudo de alguma forma se relacionava à presença dele, pois todos os outros profissionais precisavam do seu aval para todas as coisas e porque a exposição é pensada por ele, os conceitos são trabalhados por ele, as posições e lugares das obras são todas arquitetadas por ele. Naquele dia, com o curador presente, ele era a posição dominante na hierarquia porque o artista já havia falecido.

⁶⁴ Essa relação de oposição aos montadores vai reaparecer nas entrelinhas das entrevistas com os montadores.

Não tive a oportunidade de interagir com todos esses profissionais, pude acompanhar mais o curador, os produtores e a equipe de montagem. O curador observava peça por peça, perguntava sobre as condições de conservação e as agrupava, ora de acordo com o conceito e ora de acordo com o material utilizado, nos locais onde deveriam ser expostas. Ele indicava para a equipe de montagem onde deveriam ser posicionadas as obras, em qual parede, para que posteriormente eles a *subissem*.

Um terceiro funcionário da equipe de montagem, que ainda não havia conversado comigo, de repente me deu a mão e se apresentou. Queria saber se eu era parte da equipe de curadoria. Eu novamente me coloquei na posição do aluno que quer entender o funcionamento das exposições e então ele, como eu esperava, espontaneamente começou a explicar a sua função: disse que os montadores cuidavam da fixação das obras e me explicava com muito detalhe como fixar uma tela na parede usando laser para fazer as medições exatas. Eu perguntei como era o caminho para quem quisesse trabalhar naquela empresa (a ideia era entender qual era o grau de especialização exigido), e ele, naturalmente, passou a valorizar muito sua posição, na medida em que afirmava ser muito difícil, que exigia cursos de história da arte, que era preciso saber usar com precisão algumas ferramentas e que ele, especificamente, estava lá porque ele era da família do dono da empresa ⁶⁵.

Naquele dia, pude ainda ver o profissional de design pensando em qual parede as informações introdutórias da exposição poderiam estar. Ele inclusive pedia a sugestão do profissional da plotagem, que era o responsável pela execução, o que fixava as letras.

O arquiteto, que era um profissional contratado, também circulava pela montagem, ora ou outra conversando com o curador e acompanhando as atividades de pintura, colagem de papel de parede, iluminação e afins. Vigilantes circulavam ao redor onde a exposição estava sendo montada, espaço que era isolado por faixas de contenção. Ao final da tarde, um dos produtores tentava adiantar os trabalhos com o curador,

⁶⁵ Mais tarde, na hora do almoço, conversando com os produtores, pude entender exatamente esse regime de contratação. Segundo os produtores, eles, os montadores, não tinham formação em história da arte e sequer era uma exigência. Tratava-se de um grupo composto por profissionais autônomos e de alguma forma relacionados com a arte. Eles prestavam serviço como autônomos para aquela empresa conforme a demanda de trabalho. Isso foi confirmado logo após o almoço, quando ouvi os próprios profissionais da montagem comentarem a respeito de um curso oferecido em determinado ateliê em São Paulo, pelo artista plástico Paulo Pasta, onde os alunos podiam aprender como usar algumas ferramentas de montagem e que esses alunos venciam os orçamentos no museu pelos preços mais baixos, já que utilizam uma mão de obra gratuita que eram os próprios alunos do curso que faziam uma espécie de estágio. Encontrei de fato um folder sobre um ateliê que oferecia cursos de montagem para todos os interessados em participar *do mundo da arte* de alguma forma, a redação do folder sugeria que se tratava de uma tarefa muito *nobre* dentro do museu.

definindo espaços, porque já passava das 15h00 e quase nada ainda havia sido decidido. Isso criou uma cumplicidade entre ele e o pessoal da montagem, que comentava na coxia, por assim dizer: “Tá difícil assim!” – Referiam-se à demora do curador em definir a exposição.

2.4 Os *de dentro* e os *de fora*

Adentrar a realidade dos museus traz à tona um complexo de relações nas quais a especialização é o mediador entre quem é *de dentro* e quem é *de fora*. Minha posição de fora, foi inclusive um dos principais problemas no que respeita às questões burocráticas que me dariam as necessárias autorizações para entrevistar os vigilantes e os transportadores, que acabam por ocupar uma posição curiosa nesse jogo. Os vigilantes podem ser divididos entre os que pertencem de fato ao quadro funcional dos museus, por contrato CLT ou vínculo de funcionário público, e uma demanda crescente de funcionários que, contratados de uma terceira empresa, prestam o serviço de vigilância na qualidade de terceirizados. Eles estão dentro das instituições, passam por um processo de preparo para lidar com aquele conjunto de regras, mas formalmente, não concorrem. O museu não pode abrir as portas sem uma equipe de vigilância devidamente treinada, mas essa mesma equipe, pensando exclusivamente nos funcionários terceirizados, não possui nenhuma legitimidade quando se considera os funcionários da mesma área que são contratados diretamente pelo museu. Pode-se afirmar que a vigilância terceirizada *está* dentro, mas *é* de fora. Ao mesmo tempo, a equipe que está incorporada ao quadro funcional do museu, atrelada ao setor administrativo, é de dentro, mas com uma esfera de atuação muito pequena, cada passo é medido, requer autorizações e aprovações. Sua esfera de atuação é circunscrita especificamente aos limites da segurança patrimonial. É guardar o valor simbólico, impedir que seja tocado, profanado, perdido, todavia, o diálogo com a obra, é um diálogo dominado em termos objetivos. Ora, a subjetividade do vigilante em relação ao objeto não faz parte das regras do campo de produção simbólica. No entanto, essa posição dominada se torna dominante quando em relação ao terceirizado. O reconhecimento do valor artístico parece até aqui, um artifício mobilizado no sentido de reforçar, isso é, legitimar, uma posição junto aos *de dentro* e assumir, evocando certa tradição da instituição, como representação de um poder que se pretende, nesses termos, instituído.

Esta constatação inicial indica que pensar os termos de dentro e de fora no âmbito dos trabalhadores dominados dentro do museu, requer submeter conceitualmente os termos *estabelecidos* e *outsiders* em duas diferentes dimensões.⁶⁶ A primeira em relação ao próprio museu, quer dizer, que lugar exatamente a vigilância ocupa na hierarquia já consolidada e, segundo, em relação à própria esfera de trabalho da vigilância, como e em que termos esse conflito se desenha no microplano. A natureza desse conflito pode implicar diferentes modos de recepção dos produtos simbólicos que esses profissionais são responsáveis por zelar. Além disso, embora a tendência seja problematizar a fala dos vigilantes em relação ao público, que em certo sentido é obrigado a seguir as regras de visitação e está sujeito a ser advertido pela vigilância, quer dizer, o público assume uma proximidade mais imediata em relação a essa categoria profissional, o desafio que o trabalho de campo impõe, é perscrutar elementos que permitam investigar essa relação, porque talvez ela seja mais distante do que aparenta ser e o vigilante acabe talvez assumindo brigas maiores dentro do jogo. Dito de outro modo, pensar a relação entre arte e vigilante, implica desconstruir essa proximidade com o público visitante, proximidade em termos simbólicos de um público leigo, ou o chamado *grande público*, considerando, aliás, que o público de museu já constitui desde os anos de 1960 um objeto de investigação sociológica.⁶⁷ É pensar até que ponto, ele dialoga com conflitos próprios do trabalho no museu os quais o público visitante não tem referência. De outro modo, trazer a categoria de transportadores à tona, implica trabalhar com um novo universo extramuros do museu, porque só a dimensão etnográfica no museu não consegue apreender toda uma realidade própria das empresas de transporte, disputas que por mais que envolvam o museu, o qual se presta serviço, são inerentes àquele setor específico, e que metodologicamente impõe mais uma experiência etnográfica, ou outro tipo de aproximação e de debate metodológico. O transportador *está dentro*, faz funcionar a execução de um trabalho que *é de dentro*, mas *é de fora* completamente, e em sentido formal, ele está mais fora que o vigilante terceirizado, que vive rotina de uma instituição

⁶⁶ “De fora” ou *outsiders* referidos aqui como faz Norbert Elias, ou seja, em termos de representação, a relação *outsider-establishment* se encontra no estudo da comunidade de Winston Parva, e é elaborada como uma *fantasia* coletiva pela qual o “estabelecido” se vê como pertencente a uma posição superior em relação ao “de fora” ou *outsider* – quem efetivamente não compartilha da mesma posição já consolidada socialmente pelo grupo de *estabelecidos*. ELIAS, Norbert. SCOTSON, John L. *Estabelecidos e outsiders*, 1994. p. 50.

⁶⁷ Nesse sentido, cf. BOURDIEU, Pierre. DARBEL, Alain. *O amor pela arte: os museus de arte na Europa e seu público*. 2007

específica. Por outro lado, o transportador tem contato íntimo sensorial com a obra, ele toca nela, como fica então essa mediação simbólica?

No que respeita às transportadoras, o acesso foi muito mais fácil em relação aos museus, embora quanto a estes nunca tenha havido uma recusa formal aos meus pedidos de autorização para pesquisa, senão uma ausência de resposta aos e-mails e aos ofícios enviados. Aliás, o campo se revelou tão hierarquizado, que a ideia inicial era que a administração dos museus fosse totalmente centralizada, sobretudo em torno da figura do curador, e que a pesquisa dependeria fundamentalmente da chancela daquele profissional específico, no entanto, embora os curadores tivessem que ser informados do que se passava, pois sempre me era exigido o envio de uma carta assinada pela minha orientadora em papel timbrado com a finalidade de declarar meu vínculo com a Universidade e as intenções para o uso da pesquisa, o curador não dava direito de entrada aos bastidores de uma exposição. Só ao final do segundo semestre que pude perceber que o curador, posição dominante, reconhecida e legitimada pelos meus interlocutores, embora estivesse no topo da hierarquia no processo de trabalho que envolve o *fazer* artístico, ou o processo da arte em si, e, por isso mesmo, ele articula em torno do seu trabalho toda cadeia produtiva relacionada, de modo mais distante ou mais afastada ao polo puro de produção que centraliza sob uma perspectiva hierárquica. Esse profissional não concentra as disputas que envolvem as diversas posições que competem entre si por legitimidade e conformam subáreas dentro do campo, com suas próprias tensões. Ora, cada subárea dentro do museu está submetida à proposta da pesquisa curatorial, mas dentro dessa perspectiva cada área *especializada* goza, justamente por sua especialização, de relativo grau de autonomia para deferir ou indeferir diferentes propostas. Cada profissional especializado, dentro da sua área, reconhece a sua importância dentro do esquema de montagem das exposições, logo, cada um reconhece não apenas sua posição como também os limites da sua posição a partir da relação de interdependência que faz funcionar a hierarquia. Compreender essa questão básica, mesmo que praticamente após um ano da pesquisa já iniciada, foi fundamental para produção dos dados, porque só então foi mais fácil a imersão que permitiu ter uma dimensão mais ampla do campo e delinear seus limites.

O modelo ideal de um museu é poderia ser descrito como uma engrenagem perfeita. Cada peça regulada impulsiona e faz girar todo o sistema no mesmo compasso. Apesar da mecanicidade dessa descrição ideal, os conflitos sobressaem exatamente quando sua familiaridade com o campo permite destruir essa engrenagem e perceber o

descompasso. Ou seja, nos limites da questão proposta, o que antepõe posições especializadas às não especializadas, curiosamente as posições não especializadas circulam no campo e concorrem também com outras posições não especializadas, que são na verdade as únicas posições mais próximas e possíveis de disputar a pretensiosa fatia de legitimação:

“O problema eu digo: às vezes nem tanto é lidar com a obra, *o problema às vezes é lidar com as pessoas que estão acompanhando*. Porque pra você acompanhar uma obra, depende se é museóloga, entendeu? E depende da instituição tem o museólogo de onde vai e de onde ta saindo e as pessoas não são iguais, né? Personalidades diferentes e ideias diferentes, então você que trabalha nessa área tem que saber lidar com essas coisas, então às vezes, mesmo sabendo que eu to certo, *tem que baixar a cabeça e fazer do jeito dela* [da museóloga] porque ela quer daquele jeito, entendeu? Então tem que explicar: - ó, assim ta errado, mas se você quiser a gente faz do jeito que... porque é a pessoa que manda, a gente só ta pra fazer o serviço e se deixar a gente tomar o serviço e fazer o serviço, daí já é diferente, mas senão, se pessoa quer assim, assim e assim, então a gente faz do jeito que às vezes o artista quer, que a museóloga quer, às vezes como a instituição pede, entendeu? Porque tem muitas coisas que é da própria instituição, então se eu chegar lá diferente não vai, né?”

(Alberto, transportador há 25 anos)

A fala de Alberto, o mais antigo de uma das principais empresas de transporte no mercado, evidencia a assimetria na relação entre uma posição altamente especializada, da museóloga *de dentro*, e o *transportador* experiente, que sabe o que vai dar errado, mas que não tem legitimidade para contrapor a museóloga, porque fala de uma posição *de fora* e, principalmente, não especializada. O mesmo conflito que sobressai na primeira visita ao MAM SP, quando a restauradora, que integrava a equipe subordinada a uma

museóloga, reclamou do tempo de almoço dos transportadores naquele dia específico, porque ela dependia deles para manusear as obras que estavam sendo higienizadas, e que é mais uma situação em que se reproduz nas entrelinhas o conflito *de dentro e de fora*.

Capítulo 3

Posições hierárquicas nos museus

“Eu nunca tive jeito pra arte, né? Pra fazer arte. Mas pra mim era o meu primeiro contato assim, com alguma coisa nova, com alguém que fazia alguma coisa, né? Pra mim a arte é muito mais o artista, o modo dele produzir, isso eu incorporei na minha vida de uma forma definitiva.”

(O astrônomo brasileiro Augusto Damineli, sobre a obra *O Profeta* do artista plástico Henrique Aragão, Série *Obra Revelada*, por Jorge Coli).

3.0 Organização interna das instituições

Dada toda dificuldade em acompanhar os bastidores das exposições – aliás, depois de ter tido contato com esse universo, a dificuldade que poderia ter sido prevista se houvesse de antemão algum conhecimento interno da dinâmica dos museus –, minha presença nas montagens, que foi no máximo quatro vezes, uma no MAC USP e três no MAM SP, pode ser considerada uma presença de certo modo significativa no campo, tendo em vista toda a dificuldade burocrática de um pedido incomum para as instituições. Esse processo esbarrou ainda em outra dificuldade específica quanto ao MAC USP, pois a nova sede no edifício do Palácio da Agricultura, prédio que abrigava o Departamento Estadual de Trânsito (DETRAN SP), estava naquela ocasião em processo de ocupação na transferência do museu que saía da Cidade Universitária em São Paulo, processo que se iniciou em 2012 e se efetivou em 2013.

Durante o trabalho de campo, a tentativa foi de explorar de modo preciso certos aspectos possíveis de serem percebidos para alguém na posição de *outsider*. Ao mesmo tempo, não encontrei nenhuma referência bibliográfica que servisse de base, mesmo porque, cada exposição encontra desafios próprios relativos a uma série de fatores como os diferentes tipos de suporte, dimensões, materiais entre outros ⁶⁸.

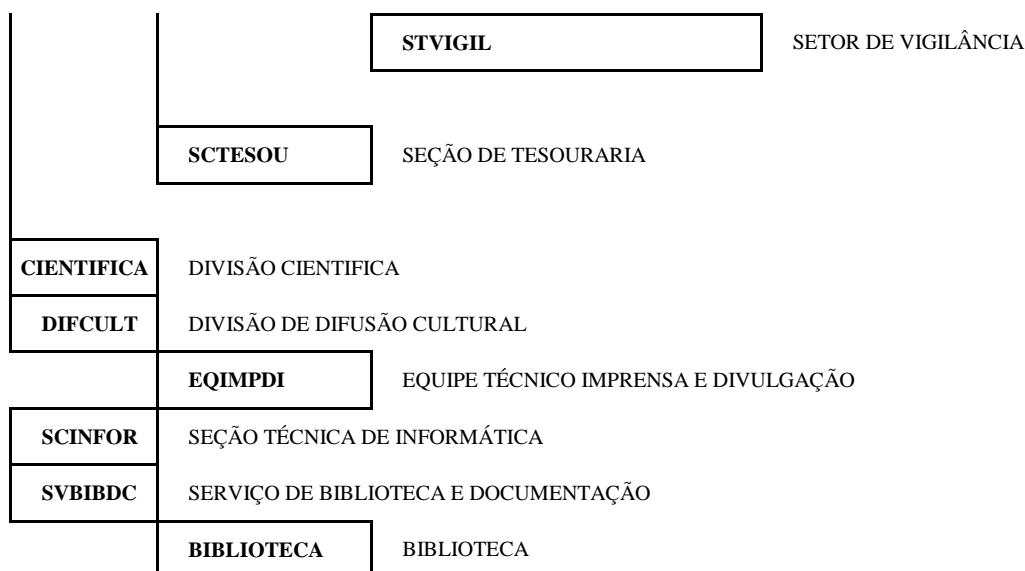
⁶⁸ A exposição que eu pude visitar no MAC USP ainda nos bastidores, foi exibida, por um programa televisivo chamado “Paratodos” da rede pública TV Brasil (Disponível on line em: <http://tvbrasil.ebc.com.br/paratodos/episodio/os-bastidores-das-exposicoes-em-museus> <<acessado em 29.12.2014>>) com a pauta intitulada “Os bastidores das exposições em museus”, o programa mostrava em linhas gerais, modos de transporte e manuseio das obras, uma rápida entrevista com o então curador do MAC USP que também do detalhe inusitado das telas “cuidadosamente dispostas no chão” enquanto aguardavam fixação, além da oportunidade de ouvir a fala, de um dos “especialistas” em parafusos que me

As características principais apreendidas nessas visitas aos bastidores foram essencialmente três: 1) o funcionamento interno dos museus é *hermético*, para estar presente nos bastidores é necessário fazer parte do campo de produção simbólica, ainda que seja na posição marginal ocupada pelo jornalista cultural, 2) o campo é *altamente especializado*, característica essa que o torna fechado a quem é de fora e, 3) A especialização é o pressuposto da hierarquização, o que o leva o ambiente de trabalho a ser *altamente hierarquizado*, sem que uma aposição especializada possa intervir em outra.

Organograma funcional do MAC USP

MAC	DIRETORIA MUSEU ARTE CONTEMPORÂNEA	
	ARADM	ASSISTÊNCIA TÉCNICA ASSUNTOS ADMINISTRATIVOS
	DVCVPP	DIVISÃO DE COMUNICAÇÃO VISUAL PUBLICAÇÃO E PRODUÇÃO
	SCALPAT	SEÇÃO DE ALMOXARIFADO E PATRIMÔNIO
	SCCONT	SEÇÃO DE CONTABILIDADE
	SCPES	SEÇÃO DE PESSOAL
	SCPEXAR	SEÇÃO DE PROTOCOLO EXPEDIENTE E ARQUIVO
	SCSVGER	SEÇÃO DE SERVIÇOS GERAIS

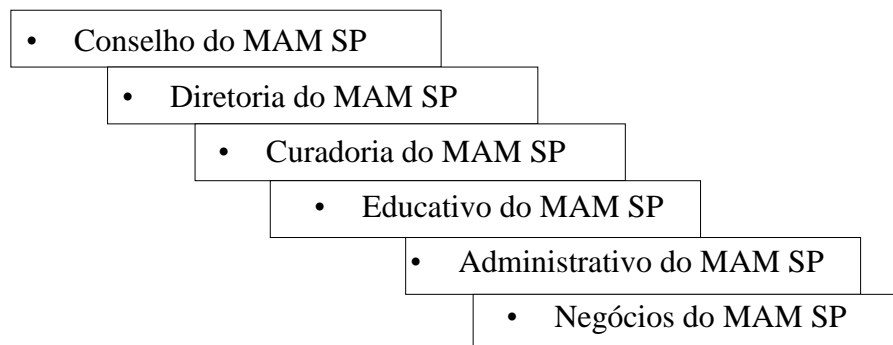
foi apresentado pela produtora quando da minha visita, e que contava, naquela matéria, um pouco da sua trajetória como metalúrgico até chegar no MAC USP para exercer um trabalho na oficina do museu por ter “muito conhecimento com ferramentas”. O técnico que “começou a ficar super apaixonado por obra de arte” depois do seu trabalho no museu, indica a obra *O enigma de um dia* (Do artista plástico italiano Giorgio de Chirico [1888-1978]) como sua predileta. O programa que dava um panorama geral das montagens foi, por fim, uma oportunidade de ouvir aquele técnico o qual infelizmente não tive oportunidade de entrevistar ou explorar sua trajetória dada minha dificuldade de acesso ao MAC-USP. Há uma espécie de “mercado” de bastidores de exposições na mídia. Os jornalistas do chamado *jornalismo cultural* visitam os espaços expositivos antes que sejam abertos ao público, e por vezes divulgam informações com a ideia de divulgação de uma espécie de *mundo interessante* com uma pauta de *curiosidades*. Recentemente, o jornal Folha de S. Paulo publicou um especial “Bastidores da arte: veja curiosidades sobre as principais exposições de São Paulo”.(Folha *on line*: 07.09.2014. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/saopaulo/2014/09/1511624-bastidores-da-arte-veja-curiosidades-sobre-as-principais-exposicoes-de-sp.shtml> <<acessado em 10.09.2014>>). As informações são bastante genéricas, mas conseguem, no entanto, dar a proporção da grande demanda de mão de obra especializada e dos altos valores monetários envolvidos. Há ainda sites de curiosidades que registram cenas dos “bastidores” do mundo arte com o mesmo tom de *curiosidade* (Exemplo do portal de curiosidades Noo <http://noo.com.br/nos-bastidores-das-exposicoes/> <<acessado em 10.05.2013> mas nenhuma fonte de referência que fosse de fato consistente sobre como é a dinâmica da montagem de uma exposição. A referência mais completa nesse sentido, e que deu alguma base às minhas observações no campo, foi a publicação “Nos bastidores das montagens: a emergência da arte contemporânea no MAC USP”, para o Congresso Internacional em Artes, Novas Tecnologias e Comunicações em 2014 (Disponível pela Biblioteca de Produção Intelectual da Universidade de São Paulo [BDPI USP] em: <http://www.producao.usp.br/bitstream/handle/BDPI/46438/aleCIANTEC2014.pdf?sequence=1&isAllowed=y> <<acessado em 30.12.2014>>)



Gerado pelo sistema Marte – Organograma fornecido pelo setor administrativo do MAC USP

No topo do organograma cujas divisões são dadas por siglas, está a Diretoria do Museu, sendo a curador um cargo de diretoria. A esse setor estão submetidas as atividades do setor administrativo que concentra setores de ordem burocrática e administração de pessoal, ao qual está submetido o **setor de vigilância** (STVIGIL), ligado indiretamente à Diretoria. Os setores de pesquisa (CIENTIFICA) e Difusão Cultural (DIFCULT) são diretamente ligados à Diretoria, enquanto o Setor de Imprensa está subordinado ao setor de pesquisa e difusão. Mantém um vínculo direto com a diretoria também os setores ligados à tecnologia da informação. Cabe ressaltar que cada setor possui uma chefia, no caso do MAC USP o chefe do setor de vigilância, que concentra os agentes fundamentais para essa pesquisa, está ligado ao patrimônio e é funcionário público.

Organograma funcional do MAM SP



Disponível no portal do Fórum Permanente

Como instituição sem fins lucrativos, o organograma do MAM SP possui uma divisão clara entre Conselheiros, Diretoria, que concentra os cargos de Presidência e vice-presidência, e Curadoria, embora a Curadoria também faça parte do Conselho Consultivo da instituição. Hierarquicamente a Curadoria está submetida à Diretoria, ao mesmo tempo em que concentra diretamente as atividades ligadas ao Setor Educativo. Mais próximos à base do organograma, que segue uma ordem decrescente, estão o Setor Administrativo, onde as atividades burocráticas e o setor de vigilância e patrimônio estão diretamente vinculados e o Setor de Negócios,

As atividades de Curadoria, ligadas diretamente ao polo puro da arte, isto é, à produção da arte *em si* – tanto no MAM SP quanto no MAC USP – dependem fundamentalmente do trabalho em cadeia de todos os outros setores. As atividades de pesquisa convergem sempre para a linha curatorial, que se apoia estruturalmente nas subdivisões segmentadas pelas especializações, como no caso das equipes de conservação e restauro. Ainda sobre o curador, em qualquer que seja o museu, com um organograma mais enxuto ou mais complexo, ele é o profissional que em geral assume o proscênio das exposições, representa o trabalho de todos os outros setores, atende a imprensa e medeia o trabalho do setor educativo. É um profissional altamente especializado, legitimado, tem uma função próxima à superintendência e que pode tanto pertencer ao quadro funcional do museu como pode também ser um curador externo, no caso de ser um proponente e coordenar um projeto aprovado pela linha de pesquisa curatorial do museu.

Outra equipe que assume um papel bastante próximo ao polo puro é a equipe de conservação e restauro, e que esta em contato direto com o curador, trabalhando muitas vezes como auxiliares da própria pesquisa curatorial. O setor é composto por profissionais da área que constituem um setor específico. Há ainda profissionais autônomos que podem ser contratados por exposição, a depender da instituição e do volume de trabalho. São profissionais com especialização e responsáveis por documentar as obras, aferir laudos de conservação, avaliar o estado das mesmas, higienizar as peças e zelar pelas suas condições de preservação. Existem instituições próprias que regulamentam o ofício do profissional de conservação e restauro, tais como o Conselho Federal de Conservação-Restauração de Bens Móveis e Integrados (Confecor) e os Conselhos Regionais de Conservação-Restauração de Bens Móveis e Integrados (Concor). Em 27 de agosto de 2013, o Senado aprovou a regulamentação da profissão de

conservador-restaurador de bens culturais móveis e integrados, a PLS 370/2007, que seguiu para a sanção presidencial.

Existem também funções externas e que demandam mão de obra especializada, que em geral são contratadas pelos museus via prestadoras de serviços obedecendo ao calendário de exposições. A despeito da simplicidade de uma descrição esquemática, que pode assumir diferentes configurações na dinâmica das montagens, é possível citar, de um modo geral:

- **Os profissionais de montagem:** que literalmente montam as obras em exposições e instalações. Não precisam possuir especialização na área de artes propriamente, mas possuem domínio técnico suficiente para atender às demandas do setor de conservação e restauro, ao qual estão subordinados. Em geral, há uma grande empresa que presta esse tipo de serviço em São Paulo e que é bastante requerida pelos museus e por colecionadores privados, chama-se Manuseio.
- **Os transportadores:** profissionais que também não possuem uma formação específica. Trabalham para empresas externas que realizam exclusivamente esse tipo de transporte e que são contratadas pelos museus. São os responsáveis pela embalagem adequada, obedecendo aos critérios da equipe de conservação e restauro, e pelo transporte das obras. Não possuem nenhuma relação direta de subordinação à curadoria. Estão ligados estritamente à força braçal que envolve o deslocamento das obras, às quais, na ausência da equipe de montagem, a equipe de transporte é autorizada a manusear.
- **Os vigilantes terceirizados:** funcionários não especializados, os líderes ou chefes de equipe são contratados diretamente pelo museu. A relação funcional não está diretamente vinculada ao curador. São responsáveis pelo controle dos acessos e por garantir que as obras permaneçam em segurança. Não existe no Brasil empresa especializada em vigilância de museus.
- **O arquiteto e/ou design:** profissional autônomo e subordinado diretamente ao curador, que trabalha na proposta curatorial para o espaço expositivo onde será montada a exposição ou instalação. Está diretamente ligado aos aspectos expográficos como linguagem e comunicação dos espaços

3.1 A hierarquia e o pressuposto de um campo relativamente autônomo

A arte, como o produto mais valioso de transação dentro de um mercado de bens simbólicos, funcionando como um campo relativamente autônomo constituído desde o século XIX na Europa, não passa ao largo das disputas do sistema monetário ⁶⁹. Os museus de arte, justamente por serem, tal como as galerias, instituições legitimadoras da arte e dos artistas, constituem o ponto nodal onde se articulam o campo de produção simbólica e os interesses monetários. O empréstimo de uma obra ao museu, vinda de um colecionador privado, pode, na medida em que faz circular esse produto, valorizá-lo dentro do mercado simbólico. Quando uma exposição chega a um museu, isso implica além da valorização do artista em relação ao público, também a consagração do artista no panteão de seus pares, legitimando-o no circuito comercial de consumo dessa produção a qual ele, o artista, financia ao mesmo tempo em que é financiado.

Assim que Bourdieu analisa o campo de produção simbólica tanto *sincronicamente* do ponto de vista das disputas que envolvem o universo da produção e circulação dos produtos artísticos, quanto *diacronicamente* através das categorias de recepção dessas obras pelas disposições exteriorizadas pelo gosto. De modo mais simples, conformação do campo somente é possível pelo interesse econômico que se traduz em capital simbólico, reconhecido e legitimado socialmente, de modo que as disputas no campo são fundamentalmente por legitimação, como no caso das disputas travadas diretamente entre os artistas. Na contramão, a própria tentativa de criticar a ortodoxia estética na arte de vanguarda, acaba sendo engolfada pelas disputas do campo e instauram, como resultado mais bem acabado, outro tipo de ortodoxia estética.⁷⁰

Consagrar é um trabalho que envolve uma equipe especializada de profissionais dentro do campo de produção simbólica em posições de competição pelo poder de legitimar. São as posições altamente especializadas e por isso, hierarquizadas, que

⁶⁹ Como revela Raymonde Moulin acerca das disputas pela hierarquia de valores estéticos – e consequentemente monetários – através do inextricável elo entre o campo econômico e o campo da arte, cf. MOULIN, Raymonde. *O mercado da arte. Mundialização e suas tecnologias*. 2007.p. 17.

⁷⁰ Nesse sentido, Bourdieu cita o exemplo do artista italiano Piero Manzoni e do valor das latas que compõem a obra “Merda de artista” com fezes do próprio Manzoni, BOURDIEU, Pierre. *A produção da crença*. 2006, p. 30. Aliás, recentemente, a obra do mesmo artista foi leiloadada em Londres no ano de 2007 pela galeria Sotheby’s por mais de um milhão de libras. Cf. *Sotheby's bate recorde e consegue US\$ 328 mi com artistas vivos*. Folha de S. Paulo. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u68318.shtml> Acessado em 26 de maio de 2013.

conferem a relativa autonomia do campo. Nas pesquisas de Bourdieu encontramos as posições fundamentais dos agentes responsáveis pela produção, reprodução e circulação dos bens simbólicos; São os críticos de arte, que por meio das contradições levam o artista a explicitar suas propostas no campo objetivamente fechado da produção erudita em relação às demandas do público, os jornalistas, que vão traduzir a proposta do artista junto ao grande público e tomando por vezes o lugar do próprio artista no que diz respeito à sistematização do significado da obra – e o artista propriamente dito – agente dominante, cuja posição se determina por sua posição relativa em relação aos outros produtores ⁷¹.

Ainda nas primeiras etnografias, o campo revelou como são acirradas essas disputas dentro das instituições, seja no MAM SP ou no MAC USP, a exemplo do que foi o diálogo inicial com as restauradoras, em que cada uma me revelou exatamente os limites específicos circunscritos àquela técnica precisa e especializada, quer dizer, respeitavam estritamente os limites de uma determinada área de atuação dentro do museu. O mesmo se repetia com as diferentes áreas em que cada profissional chamava o outro profissional de outra área para começar a explicar a respectiva função. Os limites de atuação de cada um estavam muito bem definidos e funcionavam em cadeia. Era uma imagem que remetia perfeitamente às cadeias de *cooperação* descritas por Howard Becker (2010), não em termos coletivistas, mas funcionais da divisão do trabalho que é realizado em conjunto e por pessoas com interesses muito diferentes em relação aos do artista e que executam tarefas variadas ⁷². Assim, por exemplo, tão logo a imprensa chegou, o curador atendeu prontamente o jornalista de um grande veículo de comunicação, andando pelo espaço e explicando a proposta da exposição, o que, aliás, causou inquietação à equipe de produção e de montagem, que precisavam dele para continuar posicionando as obras.

A ida ao campo mostrou como factualmente o jogo de legitimação está totalmente centrado na posição que ocupa cada agente e de forma alguma há espaço para a quebra das hierarquias, porque cada um sabia exatamente até onde poderia ir, havia, inclusive, comentários paralelos da equipe de montagem, que às vezes reclamavam entre si de alguma determinação ou orientação dada e que pudesse fugir à função específica para qual eram contratados. Por exemplo, quando alguém da equipe de produção pediu

⁷¹ Cf. nesse sentido: BOURDIEU, Pierre. *Op. cit.*, 2011. esp. *O mercado de bens simbólicos*, pp. 99-181.

⁷² Cf. nesse sentido, BECKER, Howard S. *Op. cit.*, 2010. pp. 27-49.

para fixar mapas do projeto de exposição na parede para orientar as atividades, eu pude ouvir um comentário paralelo: “- Ah! Que conversinha, colar papel na parede não é nosso trabalho!”. E, de fato não o executaram.

Na mesma perspectiva, a pesquisa de campo confirmou a literatura sociológica, de modo que durante minha pesquisa, não observei ninguém da equipe de transporte ou mesmo de montagem sugerir algo ao curador. Por outro lado, alguém da equipe de produção, que é a equipe que trabalha mais próxima ao curador, chegou a sugerir a posição de uma tela e tal sugestão foi aceita. Esse limite hierárquico determinado pelas especializações é bem menos fluido quando se tratam das posições dos agentes que, embora sejam necessários à montagem, não estão diretamente ligados ao curador e não constituem uma mão de obra especializada. A própria produtora do MAC USP que me atendeu se sentiu bem confortável quando me descreveu a função dos “fixadores”, como foram denominados, naquela hierarquia ⁷³, e que foi bem diferente quando se tratou da equipe de conservação e restauro, trabalhadoras especializadas ⁷⁴, porque para explicar o papel daquele setor, a produtora chamou uma representante da própria equipe, além de insistir mais de uma vez para que eu solicitasse uma entrevista com elas mais tarde.

3.2 A distância social reproduzida pelas posições hierárquicas

Todos os dados estatísticos produzidos sobre a prática cultural em museus, salvaguardadas as diferenças no que diz respeito à região e escolha conceitual para definir variáveis como classe social e nível de escolaridade, indicam resultados semelhantes, isso quer dizer, constata-se a escolaridade como variável fundamental que define a frequência aos museus (>escolaridade >frequência), além da variável renda (>renda >frequência) sendo o inverso também verdadeiro ⁷⁵. Ao pensar o museu como

⁷³ Referência já citada dos técnicos, sendo que um deles deu entrevista ao canal de televisão, conforme citado no início do capítulo.

⁷⁴ Há um recorte de gênero significativo nessa função.

⁷⁵ Cf. nesse sentido, a pesquisa sobre “não-público de museu” no Distrito Federal *Op.cit.* 2013, esp. p. 11. Não é possível comparar diretamente as duas pesquisas, não apenas porque se tratam de regiões diferentes do país, mas porque a metodologia é diferente. Por exemplo, a pesquisa no DF incluiu a variável Cor/Raça, que não foi trabalhada na pesquisa do Centro de Estudos da Metrópole – CEM (2005), além do que, no DF não foi utilizada a variável classe e sim a estratificação por renda, dentro da chamada técnica de amostragem estratificada aleatória, que permite agrupar a população em estratos que correspondam às

campo, a questão que sobrepõe é trabalhar qualitativamente com dados de certo modo já conhecidos ou esperados, sempre ligados aos anos de escolaridade e renda e que indicam, através das práticas simbólicas, as distâncias sociais entre os que possuem e não possuem o repertório adequado, ou como afirmam Bourdieu e Darbel:

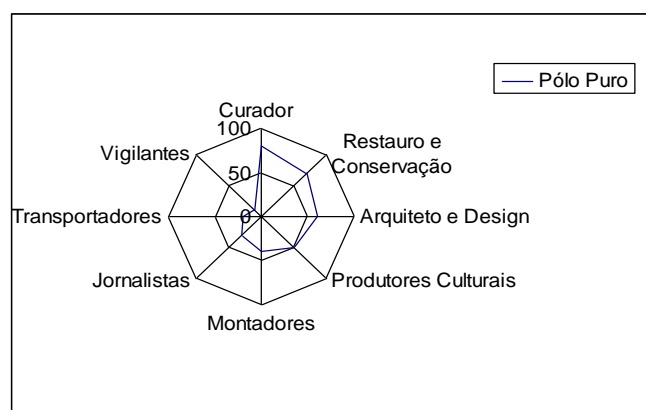
“Para que a cultura possa desempenhar sua função de legitimação dos privilégios herdados, convém e basta que o vínculo – ao mesmo tempo patente e oculto – entre a cultura e a educação seja esquecido ou *negado*. A ideia contranatural de uma cultura de nascimento, de um dom cultural, outorgado a alguns pela Natureza, pressupõe e produz cegueira relativamente em relação às funções da instituição que garante a rentabilidade da herança cultural, além de legitimar sua transmissão, dissimulando que ela desempenha tal função: a Escola é, com efeito, a instituição que por seus veredictos formalmente irrepreensíveis transforma as desigualdades diante da cultura, socialmente condicionadas, em desigualdades de sucesso, interpretadas como desigualdades de dons que são, também, desigualdades de mérito.”⁷⁶

O vínculo entre “cultura” e “educação” comumente naturalizado pelo senso comum, ignora e ratifica a desigualdade reproduzida e legitimada pelo sistema de educação, uma vez que o tipo de escola indica o ajustamento entre o conteúdo pedagógico e a ideologia própria de um *habitus* comum a uma fração de classe específica. Essa desigualdade *natural*, por assim dizer, reaparece nas posições hierárquicas tão bem definidas dentro dos museus, revestidas em termos de familiaridade com as obras e expressa pela competência cultural, conformada socialmente pela inculcação do *habitus* e que está – claramente – reproduzida no processo de montagem de uma dada exposição, isso pela distância entre os profissionais mais especializados, portanto mais legítimos e mais próximos do polo puro da arte e as posições dominadas,

variáveis do Instituto de Brasileiro de Geografia e Estatística – IBGE para o DF. No mais, a pesquisa do CEM permite avaliar os museus de arte especificamente e a do DF considera museus de um modo geral. No entanto, como colocado, a conclusão de ambas aponta para a importância das variáveis renda e escolaridade.

⁷⁶ BOURDIEU, Pierre. DARBEL, Alain. *Op. cit.*, 2007, pp. 166-67.

mais distantes do polo puro, com menor ou mesmo nenhuma especialização formal, o que equivale a menor capital simbólico incorporado:



Acompanhando em sentido horário, o gráfico reduz em uma escala de 10 a proximidade hierárquica com o curador, o representante do polo puro (80). Quanto mais próximo de 80, mais direta é a relação, maior o tempo de escolaridade (curso superior como requisito para o cargo) e quanto mais afastado de 80, menor ou nenhuma especialização (escolaridade não superior ao ensino médio) e mais intermediários medeiam essa relação. A partir do setor de conservação e restauro, o jornalista é a última posição especializada no que se relaciona à arte *em si*, mais próxima do curador na montagem de uma exposição. Os transportadores e os vigilantes são, respectivamente, posições mais afastadas em relação ao polo puro e sem nenhum tipo de especialização. Cada setor está inserido em um conjunto de regras específico, bem como disputas e conflitos próprios dentro de cada setor, porém todos de algum modo submetidos ao curador, o que faz com que a diferença entre as posições na hierarquia dos museus revele antes de tudo uma posição de classe entre dominantes e dominados, pela qual quanto mais se está próximo à arte pura, o que se dá pela maior familiaridade com a leitura conceitual das obras, dado expresso pelo maior o tempo de escolaridade, maior o capital cultural familiar herdado e que é exteriorizado por determinadas práticas através do *habitus* como um sistema de disposições incorporado – e de longa duração, ao passo que quanto mais distante da leitura de uma arte pura, menor o tempo de escolaridade e o capital cultural familiar herdado. O *habitus* funciona aqui como o marcador da oposição

entre as práticas que definem o estilo de vida, pensado também na questão profissional que distancia as diferentes classes ⁷⁷.

3.3 Não especialistas entre especialistas

A alta especialização exigida pelo mercado de produção de bens simbólicos revela também uma singularidade, já que, como dito, no contexto brasileiro não existe formação específica para transportadores de obras de arte ou vigilantes de museu. São categorias profissionais que ocupam uma posição exterior a partir da hierarquia interna dessas instituições e trabalham de acordo com a demanda. São postos de trabalho estritamente ligados à energia física dos trabalhadores, há uma demanda corporal que se exige, seja pela presença do vigilante no espaço expositivo ou pela energia empregada no deslocamento das obras de arte como no caso dos transportadores. A equipe de transporte e a equipe de vigilância marcam uma oposição fundamental do ponto de vista das especialidades acadêmicas, uma vez que a prática do manejo que constitui aqui a representação de certo tipo de especialização que é expresso no discurso dos agentes, o que abre, inclusive, uma demanda de mercado.

As equipes de vigilância, vigilância terceirizada e montagem, como essenciais na execução das exposições, estão subordinadas, na dinâmica das montagens, seja no MAC USP ou no MAM SP, à equipe de produção. Os montadores assumem no processo uma posição intermediária entre a equipe de restauro e transporte, ao menos o trabalho de campo deixa entrever que quando a equipe de montagem não está presente, como no caso da minha primeira visita ao MAM SP, os transportadores assumem uma posição de maior destaque porque cabe a eles, como dito anteriormente, o manuseio das obras, mas

⁷⁷ O *habitus*, mediador entre as estruturas sociais e as práticas – conceito que Bourdieu traz para sociologia via Erwin Panofsky –, recoloca o problema entre agência e estrutura. Não se trata, no entanto, de transformar o agente tão somente em um depósito das estruturas, mas compreender a reprodução dessas estruturas incorporadas pelos agentes através *habitus* pelo processo de inculcação e exteriorizado por meio das práticas sociais: “Romper com o atomismo substancialista sem chegar ao exagero de certos estruturalistas que transformam agentes em meros ‘suportes’ das estruturas investidas com o poder, assaz misterioso, de determinar outras estruturas, é o mesmo que tomar como objeto o processo de educação, vale dizer, a produção do sistema de disposições que é o *habitus* mediação entre as estruturas e as práticas. Em termos mais precisos, é preciso conhecer as leis segundo as quais as estruturas tendem a se reproduzir produzindo agentes dotados do sistema de disposições capaz de engendrar práticas adaptadas às estruturas e, portanto, em condições de reproduzir as estruturas”. BOURDIEU, Pierre. *Reprodução cultural e reprodução social*. In.: *op.cit.*, 2011, p. 296.

eles deixam de ocupar esse lugar quando a equipe de montagem chega ao espaço, como no caso da minha segunda visita ⁷⁸.

Os serviços de transporte e vigilância contratados trazem profissionais que anteriormente pertenciam a diferentes áreas ⁷⁹. Em visita a duas empresas de transporte de obras de arte, a *Alves Tegam* e a *Quality*, que prestam serviços frequentemente aos museus de São Paulo e do Brasil, a maior queixa é a de que eles precisavam construir embalagens especiais para as obras de arte, mas não podiam ter contato anterior com as mesmas, de modo que cada embalagem acabava sendo montada diretamente a partir das especificações da equipe de conservação e restauro. Embora exista uma ritualização do objeto de arte em si, durante as entrevistas a preocupação da equipe foi sempre prática e funcional – embalar. A tensão mais latente na pesquisa de campo é o fato de perceber que existe todo um entorno formado por especialistas que obedecem a lugares específicos dentro de uma hierarquia dominante e diretamente relacionada ao polo puro através do curador e com a qual os profissionais *de fora* precisam interagir e demonstrar domínio técnico, o que pode ser visto como um paradoxo na constituição e mesmo na evolução do campo de produção simbólica dentro da realidade brasileira, onde a carência de especialização, em face à necessidade do mercado, é suplantada pelo tempo de experiência no ramo.

3.4 A fala especializada dos vigilantes não terceirizados

O MAC USP e a vigilância concursada: o discurso da tradição e a reverência à arte

“Eu sou funcionário da USP”, assim começa a entrevista com Roberto, vigilante concursado da Universidade de São Paulo há 25 anos. A fala inicial deixa clara uma oposição acerca do tipo de vínculo empregatício que opõe no caso do MAC USP, *terceirizados* e *concursados*. O tempo de experiência, como explorado no Capítulo 1, é o principal indicador de especialização e que revela, por outro lado, uma posição já

⁷⁸ Os montadores têm um contato direto com a obra, precisam entendê-la e assimilá-la de alguma forma, pois eles quem montam as peças seguindo a proposta conceitual do artista. Há, inclusive, montadores trabalhando na produção de obras para o seu próprio vernissage. Evidente que não se tratam de obras consagradas pelo campo de produção simbólica, ou mesmo em vias de consagração, mas que indicam, quando comparado aos Transportadores.

⁷⁹ Em uma conversa informal, na minha primeira visita ao MAM/SP, um dos transportadores, recém contratado pela empresa de transporte, declarou ser açougueiro antes de trabalhar com obras de arte.

consolidada dentro do museu. Lembrando que, por diversas vezes, o vigilante, ainda que com baixa escolaridade ⁸⁰, maneja o termo “arte” através do discurso como capital simbólico que valoriza e por isso legitima a sua posição concursada e estabelecida em relação à equipe terceirizada, desprovida desse capital, embora – e é curioso sublinhar – a equipe de vigilância terceirizada possua, na sua maioria, o Ensino Médio completo, ou seja, em termos relativos, ela pode ser mais escolarizada que o próprio vigilante concursado. Ora, a arte se apresenta aqui objetivamente, como moeda de troca, que justifica uma posição *valorizada* na perspectiva do sujeito que afirma saber dialogar com os códigos do mundo artístico e também investe tempo e dinheiro em arte.

“Eu gosto muito dos artistas brasileiros, muito, muito, não só porque são brasileiros, mas acho que é paixão mesmo. Eu gosto muito dos brasileiros, principalmente Tarsila do Amaral, Anita Malfati, di Cavalcanti, é... *eu gosto muito deles, de todos, mas... é, tem também... eu tive a oportunidade de conhecer aqui no museu, que também foi muito bacana conhecer ele e hoje eu sou até amigo dele no Facebook, que é o filho do Portinari, né? que teve a exposição lá, que ele trouxe o painel, sabe?* Guerra e paz, e eu tive a oportunidade de conhecer ele, o dia que eu fui visitar o Guerra e Paz, ele tava lá, o filho dele, o João Candido Portinari, *e ele tava lá, não sei se você teve a oportunidade de ir ver o painel montado lá? Você viu né? No final teve aquela apresentação, você lembra da apresentação?* E eu fui com a minha filha lá, e você via o projeto, via todo o projeto primeiro, depois você via o painel montado, *no anfiteatro dois painéis um de cada lado, depois no meio, eles projetavam, tinha uma projeção, você lembra disso?* Eu levei minha filha pra ver lá, a gente assistiu, eu fiquei sentado no chão, depois que terminou eu fiquei super emocionado, perceber aquele painel imenso na sua frente é absurdo aquilo, aí eu terminei, minha filha ficou lá, fiquei emocionado, aí a gente tava saindo, e tinha um senhor bem de canto, assim. Foi esvaziando, foi esvaziando, e ele ficou

⁸⁰ O informante declara não ter completado o Ensino Médio quando prestou concurso para trabalhar na Universidade de São Paulo (USP).

parado lá assim no canto, daí calhou que eu vi as pessoas se aproximarem daí eu falei: - nossa! É o João. João Cândido Portinari. Daí eu falei: - nossa, eu não vou perder a oportunidade né? Eu vou lá. Daí eu fui lá, as pessoas cumprimentando tudo e ele dava uma entrevista acho que pra Cultura não sei, ele tava esperando todo mundo sair, ia fechar o ambiente pra ele dar entrevista, aí eu cumprimentei ele e ele começou a brincar com a minha filha, né? Aí eu falei com ele e ele brincando com a minha filha, aí eu falei: olha, eu trabalho no museu, conheço as obras do seu pai, eu sou do MAC. - Ah! Você é do MAC? Poxa vida que bacana, ah! Meu pai tem obras lá, tem umas obras do Portinari, e vc gostou? Falei: - Nossa! Adorei muito e ele falou assim: -Você ta com pressa? E eu falei assim: - to de boa hoje, to passeando com a minha filha. Então fica aqui que eu vou dar uma entrevista que depois eu falo com vc novamente, eu falei: - ta bom! *Eu fiquei por lá, teve um entrevista tudo, ele terminou a entrevista, todo mundo saiu e ele falou assim: o que você achou? eu falei: - Ah: fico sem palavras pra ver, né? Aí ele sentou, minha filha sentou no chão, eu sentei no chão, minha filha também sentou no chão, ele sentou no chão e aí ele começou a contar a história do pai dele. Aí eu falei assim: - Gente do céu! Aí ele me deu o endereço dele, telefone e aí ele falou assim: ah! Eu to na página do Facebook, acessa lá que eu vou aceitar você como meu amigo. Eu fui no Facebook e hoje a gente é amigo, aí eu falo assim: - Poxa vida eu não conheci o pai, mas eu conheci o filho e sou amigo do Candido Portinari. Então essas coisas... sei lá, eu não sei, meus amigos também têm cada história aqui.*

(Roberto, vigilante, funcionário público)

Ser “amigo” do Candido Portinari via Facebook, expressa uma ideia de intimidade com o museu e com o campo da arte, ao menos, é o que permite entrever essa relação que embora virtual, é utilizada como recurso simbólico para reafirmar sua

legitimidade no campo, a legitimidade de quem conheceria e circularia em meio aos produtores. A expressão de uma informalidade como “sentar no chão” com o filho do Portinari na mesma medida em que tenta forjar uma proximidade, tem por base certa distância, admiração e reverência: “Gente do céu! Aí ele me deu o endereço dele”⁸¹. Uma relação especial propiciada pelo trabalho no museu, onde os amigos – de trabalho – “também têm cada história”. A arte é ainda evocada na fala em termos de *emoção*. Ficar emocionado com o painel significa reconhecer o valor transcendente da obra e partilhar da nobreza cultural dos *savants* que conhecem e se emocionam com determinados produtos simbólicos. Reassalto aqui, que toda essa fala está em oposição à vigilância terceirizada, aquela referida anteriormente, que não começou com o museu, que não vê a arte sendo criada e que ainda por cima trabalha em banco, posto de saúde, supermercado etc.

Ao mesmo tempo em que o interlocutor marca por duas vezes, a importância de ter o filho do Portinari como amigo em uma rede social, o que denotaria uma falsa igualdade entre *artista* e *vigilante*, ou uma representação a partir de uma posição estabelecida na área da vigilância junto aos *de dentro*. Existe ainda uma tentativa frequente na entrevista de testar meus conhecimentos em artes plásticas, ou saber sobre a minha própria frequência a museus e exposições de arte: “Você viu né? No final teve aquela apresentação, você lembra da apresentação?”, “você se lembra disso?”, o que traz à tona toda questão que envolve a violência simbólica dada pela relação assimétrica entre entrevistador e entrevistado, ainda que o pesquisador seja parte dos *de fora*.

O MAM SP e a vigilância contratada: o discurso na competência na gestão

Diferente do vigilante concursado, que utiliza o tempo como elemento de identificação com a história do museu, o que o legitima pelo conhecimento e intimidade com a tradição, o vigilante contratado diretamente pelo MAM SP se utiliza de elementos de gestão para representar sua posição estabelecida, justificada pela capacidade técnica de resolver problemas práticos do museu, assim que ele desvia de perguntas mais relacionadas à arte *em si* – aquilo que traz emoção para o vigilante concursado – para

⁸¹ Richard Sennett trabalha a “rede social” na perspectiva da desigualdade que ela expressa sob a falsa ideia de igualdade com as amizades mantidas online, que ocultam os “abismos sociais” pela lógica da “exposição competitiva” (SENNETT, Richard. *Juntos. Os rituais, os prazeres e a política da cooperação*. 2013, p. 179). Em outros termos, tudo se passa, no Facebook, como se não houvesse uma distância social entre o vigilante do museu e o artista plástico.

exibir seu domínio sobre questões pragmáticas de ordem administrativa em relação à equipe terceirizada que está sob sua supervisão:

“Existe alguma coisa que você não goste ou que você diga: - isso eu não me identifico, ou não entendo, ou...”

Ah tem, uma série delas. Teve uma exposição de fotografias, então fotografias, você olha uma fotografia e você gosta e eu não. Então assim, a que eu gostei aqui, a que menos me chamou a atenção foi a de um artista alemão, não vou lembrar o nome, mas faz um ano mais ou menos. Eu gosto muito das exposições do nosso próprio acervo, o acervo tem muita obra então uma vez por ano eles expõem obras do acervo do próprio MAM. Algumas *elas gostam tanto* então repetem, mas tem bastante coisa bacana. As obras do museu são legais.

Do tempo que você tá aqui [no MAM SP] você fez algo específico na área de arte? Você disse que é formado na área de administração, agora faz pós em gestão de negócios. Existe alguma coisa que você tenha feito diretamente relacionada à arte?

Existe um grupo que se chama Escudo Azul. Ele cuida de segurança em museu”

A fala não revela nenhuma espécie de *encantamento* estético, ou mesmo com os artistas. Faz referência ao acervo do próprio MAM SP, que ele gosta mais em relação ao acervo externo, por exemplo, em relação às fotografias de um artista alemão. Curiosamente, ele responde a pergunta do que não gosta reafirmando o quanto ele *gosta* do acervo do museu em que trabalha ⁸². De todo modo, a pergunta que pretendia explorar a arte e seu uso, ou, a mobilização de certo capital simbólico como elemento distintivo, permite entrever que o interlocutor se utiliza mais do referencial técnico do próprio setor

⁸² Este é um dos pontos em que eu talvez o interlocutor compre, de modo inconsciente, as disputas institucionais referidas na introdução dessa pesquisa. Sua fala pode ou não, nesse sentido, fazer referência às disputas históricas que envolvem a perda do acervo do MAM SP para o MAC USP.

de vigilância que os recursos propriamente estéticos, enquanto marcador de oposição entre si e os funcionários terceirizados ⁸³. Assim que ele fala longamente da sua participação no Escudo Azul ⁸⁴:

“Então tem gente da FAAP. Acho que é escudoazul.org. Então assim, [a gente] já se reuniu na Pinacoteca, já se reuniu na Faap, já se reuniu aqui no MAM, e aí a gente vai tratando de assuntos. Já constituiu o Estatuto Social agora, acho que a ideia mais pra frente é dar consultoria pra museus (...)

O pessoal daqui participa desse Escudo Azul?

Ah não, da segurança ninguém. É um outro grupo. São funcionários de museu, de instituições culturais então, segurança não, aqui no museu tem três pessoas, eu e mais duas pessoas que *fazem parte do grupo*, então assim, se eu trago alguma coisa bacana, se eu vejo alguma coisa bacana, a gente passa aqui meio que por *osmose*, né? No final do ano que o museu fecha pra manutenção, daí sim a gente procura dar uma, aí você consegue por todo mundo dentro de um auditório, ou por todo mundo numa sala de reunião e dar alguma informação, mas é difícil porque assim, eles também não se ajudam, né? Porque assim, vai ter um treinamento, daí o cara: - Vou receber? Porque o cara vai ter que vir no dia de folga então não, não vai receber, e é difícil os caras entenderem, não só eles, não to falando só de segurança. Eu vou fazer um curso de brigada de incêndio. Fui falar pra os caras: - que dia que vai ser? – porque se for de final de semana ninguém quer perder o final de semana, ou a maioria não quer. Se você falar que vai ser na segunda-feira, o dia que o museu vai estar fechado e tal. Na verdade eu falei que ia ser sábado só pra saber quem realmente

⁸³ Ou talvez mobilizando recursos em oposição ao próprio entrevistador, que talvez fosse visto ali como especialista nas questões estéticas do museu.

⁸⁴ Comitê internacional que atua em defesa do patrimônio cultural, instituído pela Convenção de Haia em 1954.

quer, quem realmente tem o interesse de ir e quem não tem. Daí depois que eu achei o grupo que eu queria eu falei: - Não, não vai ser no sábado, vai ser na segunda-feira, no horário de expediente, sai cedo daqui e volta no final do dia. Mas é, não só da área de segurança, mas tudo quanto é treinamento que a gente faz tem que fazer dois, porque eu tenho as pessoas do dia par e tenho as pessoas do dia impar.”

(Marcos, vigilante, CLT)

“Um outro grupo”, somente os *funcionários das instituições* podem participar desse grupo, o que exclui o pessoal terceirizado e reafirma, ao mesmo tempo, a posição estabelecida de quem é contratado diretamente. Uma vez estabelecida essa diferenciação, as equipes passam a ser descritas a partir de uma posição inferior ao que deveria ser uma espécie de *comprometimento com o trabalho* ⁸⁵. Querer receber horas extras para atividades de treinamento ou ter que abrir mão de um final de semana em função de um treinamento são postos, na fala, como algo que atrapalha o andamento das atividades e que coloca as equipes em uma posição subalterna, expostas ao um exercício de poder exercido a partir de uma posição que se percebe como estabelecida – no microcosmo das relações da vigilância – sobre as equipes terceirizadas, que é o fato de ocultar o verdadeiro dia do treinamento para medir “quem realmente tem interesse” ou não em participar daquela ação e que estaria disposto a sacrificar um final de semana. É paradoxal pensar que, como mostrado no Capítulo 1, que o mesmo interlocutor afirma categoricamente que faz o possível para que a diferença entre terceirizados e contratados não seja percebida, uma vez que o próprio funcionário já havia assumido um posto de trabalho terceirizado, embora ele reafirme essa diferença para endossar sua própria posição dominante dentro da vigilância.

A fala dos vigilantes terceirizados

⁸⁵ A posição do entrevistado faz lembrar o valor do sacrifício comum à chamada “elite profissional”, entrevistada por Pulici, cujo esforço pessoal e o senso utilitário são sempre evidenciados em detrimento à gratuidade da fruição, ainda que seja do tempo livre. (Cf. PULICI, Carolina. *O charme (in)discreto do gosto burguês paulista: estudo sociológico da distinção social em São Paulo*. 2010. esp. entrevistado Antonio, p. 271.

Marcelo, ex-funcionário da SP Trans ⁸⁶ e que já trabalhou em banco, afirma: na SP trans você fica mais à vontade, fica pra lá, aqui você tem que ter cautela para vigiar obras, saber falar com as pessoas, não chegar de qualquer forma (...)” – embora o mais difícil tenha sido o banco: “que você fica na expectativa que vai ser assaltado” ao contrário do museu onde é possível ficar “mais tranquilo”. Há uma segurança no ambiente de trabalho que o leva gostar do museu:

“O mais que eu acho aqui é o jeito de trabalhar, o jeito de lidar com os funcionários, aqui ninguém discrimina ninguém, aqui somos todos amigos, todos. (...) Eu não acho problema nesse trabalho. (...) Trabalho feliz, direto, e pra mim das 07 horas às 19 horas, a hora de ir embora, não tem problema não. (...) Mais problema é que nós temos que ficar na expectativa, entendeu? Direto pra que não haja danos, danificação das obras, então isso pra mim não é problema. Dentro do que a gente tá ali pra fazer nosso serviço direito, então isso pra mim não é problema.”

(Marcelo, vigilante terceirizado)

O funcionário, que trabalha há pouco mais de um ano em um dos museus, não informa explicitamente sua escolaridade, e afirma ter feito um curso técnico. A perspectiva de quem fala é estritamente a de mostrar satisfação com o trabalho, um ambiente mais seguro em relação ao banco ⁸⁷. Enquanto a vigilância ligada ao quadro funcional do museu adota como referência de comparação as posições dominantes na hierarquia do museu, como o curador e o produtor, a fala do vigilante terceirizado adota o público como referência imediata, se colocando numa posição dominada em relação ao próprio público visitante. O mesmo que constata em outra fala, da vigilante Rafaela ⁸⁸:

⁸⁶ São Paulo Transporte S.A., empresa que administra o sistema municipal de transportes na cidade de São Paulo.

⁸⁷ A entrevista com os funcionários terceirizados foi bastante desconfortável, tanto para mim quanto para os entrevistados, acredito. A impressão que eu tinha era que a entrevista era dada sob uma ordem superior e que eles não poderiam falar nada que fosse comprometedor.

⁸⁸ No setor de transporte, não encontrei nenhuma funcionária, transportadora que fosse mulher, o que já é possível encontrar na área de vigilância, embora seja em uma escala muito menor em relação ao número de homens contratados.

“A gente tem que lidar com o público do mesmo jeito, entendeu? (...) O atendimento é mesmo, às vezes você atende todas as pessoas iguais, tem pessoas que são mais educadas, que entendem, né? Às vezes o seu trabalho, e tem outras que já não, que agem com ignorância, enfim.”

(Rafaela, vigilante terceirizada)

Rafaela, funcionária de um dos museus há aproximadamente três anos, não vê uma diferença muito sensível em relação ao restaurante do pai, onde trabalhava, pois tanto lá quanto na vigilância ela teria que “lidar com o público do mesmo jeito”. Com Ensino Médio completo, depois de fazer um curso de monitoria de imagens de segurança ela foi encaminhada à empresa X de segurança patrimonial e em seguida ao museu, sendo a vigilância uma promoção recebida. Mais uma vez o público externo é colocado como superior na hierarquia em relação ao qual se está, na posição de vigilante, suscetível à educação ou grosseria dos que não entendem o trabalho da vigilância. Entre o público, assim como aparece na fala do Marcelo, todos são tratados com igualdade, o “atendimento é o mesmo”, no entanto se a recíproca de toda boa educação não for na mesma proporção, há aceitação implícita de que, como parte do trabalho, o público pode agir “com ignorância”:

“Aqui acontecem muitas [situações constrangedoras], né? Tipo tem coisas aqui que não podem entrar [e] às vezes a pessoa quer visitar e não tem onde deixar e quer por que quer entrar, infelizmente você fica naquela... não pode, não pode, infelizmente. (...)”

(Rafaela, vigilante terceirizada)

No sentido de que se o público resolve contrapor uma regra do próprio museu, o vigilante que “fica naquela”, ou seja, tem que ser o mediador dessa relação conflituosa. Ao contrário do primeiro vigilante, novato no museu, a fala da Rafaela indica um reconhecimento mais claro da hierarquia, “a presidência, as ordens, o final já vai ser isso, acho que vem dela [da diretoria]” ao mesmo tempo em que consegue esboçar outra

referência próxima de uma atividade ligada diretamente ao museu: “O pessoal do educativo, que atende público e escola eu acho bem interessante assim”, quer dizer, no leque de especialidades, a fala mostra o reconhecimento e algum comparativo além do público diretamente, o que se comparado à primeira fala, a de Marcelo, aparece de forma muito incipiente:

“Ah tem vários cargos bons aqui, que eu gostaria. Eu gosto do serviço, digamos assim, do pessoal que trabalha aqui, do pessoal da manutenção, do trabalho do seu [líder da equipe] muito bom, e o trabalho de todos, da curadoria, são trabalhos legais também, muito bom ^{sic}.”

(Marcelo, vigilante terceirizado)

Não parece haver uma noção muito clara da hierarquia, as referências mais imediatas são o pessoal da manutenção, que está em uma posição hierárquica próxima e ao mesmo tempo, outros setores, os mais altos na hierarquia, inclusive o do líder da equipe, são reverenciados como “muito bom”.

Uma pretensão mínima em concorrer ao campo talvez possa ser indicada no reconhecimento de determinados produtores e bens simbólicos, isso em ambas as falas que reconhecem uma dimensão estética de algumas obras citadas:

“Teve uma recente que foi da Adriana Varejão ⁸⁹, os quadros dela são bem surrealistas, são bem legais. O Alex Vallauri ⁹⁰ que foi uma exposição bem legal, bem colorida, bem interessante, ele era grafiteiro.”

(Rafaela, vigilante terceirizada)

O mais interessante é que a interlocutora não apenas reconhece os artistas, como os identifica a determinados gêneros, surrealismo ou grafite, o que não parece uma habilidade comum no campo. Considerando que a vigilante, com Ensino Médio completo em escola pública é a funcionária, entre o grupo dos terceirizados

⁸⁹ Adriana Varejão, artista plástica contemporânea nascida no Rio de Janeiro, em 1964.

⁹⁰ Alessandro Vallauri (1949 -1987), ou Alex Vallauri, artista plástico de origem italiana, nascido na Etiópia e radicado no Brasil.

entrevistados, com maior escolaridade, e é muito interessante a diferença que completar ou não o Ensino Médio pode fazer quando se pensa, por parte do agente, na construção de um referencial propriamente artístico.⁹¹ O mesmo referencial que de modo menos elaborado aparece nas referências do vigilante Marcelo:

“Tem um [artista], esqueci o nome dele (...) ele teve aqui com uma obra de arte, tinha muitas flores, eu até tenho o livro dele na minha casa, é Andre o nome dele, André Alguma coisa (...). Eu gostei [também] do Marcel Duchamp⁹² e Roberto Burle Marx⁹³, adorei a exposição, as obras dele, muito lindo Roberto Burle Marx.”⁹⁴

⁹¹ Não se pode, no entanto, esquecer tal conhecimento – ou reconhecimento – de determinados gêneros artísticos, ainda que seja curioso ou incomum no respeito aos vigilantes de um modo geral, que quando muito costumam, e isso já é esperado, tratar a arte e o artista com reverência – o que é comum mesmo aos transportadores – o reconhecimento de certos artistas ou gêneros culturais no contexto da entrevista, como bem colocou Bourdieu, pode ser produzido, antes de tudo, pela assimetria de posição na relação entrevistador-entrevistado, o que leva a dissimular esse conhecimento, pela “imposição de autoridade” que “impõe a legitimidade”, ou a entrevista cultural quase como um exame, não à toa, minha interlocutora evita a crítica, declarando logo adiante, que não há nenhum tipo de arte que “ela deteste”, o que a torna, segundo ela “ecclética”. (“la relation d’enquête culturelle comme quasi-examen” Cf. BOURDIEU, Pierre. *La distinction. Critique sociale du jugement*. 2012, p. 365), e que assume, naturalmente, diferentes formas de conhecimento e reconhecimento a depender das formas de aquisição de capital cultural, variável ligada à classe social, e que pode transformar quem está munido de “boa vontade” cultural em vítima da *alodoxia cultural*, ou às formas de “falso-reconhecimento” (“fausse-reconnaissance” – BOURDIEU, Pierre. *op.cit.*, 2012, p. 370). Desfaz-se assim a impressão de que tais referências artísticas possam funcionar como reconhecimento do *arbitrário* que exclui duplamente o vigilante no museu: tanto da cultura legitimada quanto do corpo de técnicos *de dentro* do campo, e, mais além, no plano micro, alguma incorporação de instrumentos de recepção dos elementos artísticos, pode não ter, ou talvez – e seria preciso avaliar – ter em uma proporção muito pequena, como no caso da *promoção* recebida pela Rafaela, com as disputas do próprio setor de vigilância.

⁹² Marcel Duchamp (1887-1968), artista francês, viveu parte da vida em Nova Iorque, um dos líderes do movimento dadá, Marcel Duchamp é conhecido, sobretudo, pelo conceito do *ready-made*, ou diálogo estético com objetos ordinários.

⁹³ Roberto Burle Marx (1909-1994), artista plástico, arquiteto e paisagista brasileiro, reconhecido internacionalmente. Há um famoso parque Burle Marx na Zona Sul de São Paulo, cujo jardim, originalmente concebido pelo artista para um projeto de uma casa pelo arquiteto Oscar Niemayer (1907-2012) que nunca saiu do papel, e que jardim deu origem ao parque.

⁹⁴ Quando posta em relação aos vigilantes com vínculo trabalhista direto pelo museu, as falas da Rafaela e do Marcelo lembram uma questão trazida por Richard Hoggart, quem cunhou a expressão *boa vontade cultural* na tradição inglesa dos *estudos culturais*, que é o problema dos “desenraizados”, quer dizer, quem “subiu de vida” – para utilizar os termos de Hoggart e que pode ser pensado como o próprio vigilante líder de equipe contratado pelo MAM SP ou o vigilante concursado responsável por uma determinada área no MAC USP –, pessoas que têm origem na classe trabalhadora, mas que conseguiram compor um dado quadro entre técnicos e especialistas, posições mais ou menos estabilizadas. No oposto, temos um grupo oriundo das classes trabalhadoras, ou populares como se convencionou nessa pesquisa, mas que, ainda que atinjam referenciais outros, em relação à classe de origem, o que marca um desnível em relação aos *seus* na mesma classe, mas que não possuem as capacidades intelectuais adequadas ou ajustadas à ascensão que

(Marcelo, vigilante terceirizado)

Tais referenciais, embora indiquem alguma relação própria com o museu, talvez esteja mais próximo à boa vontade cultural dos agentes, o que não é de fato um dado menor, pois indica pela relação com a arte e nesse sentido, ainda que de forma marginal, com as disputas próprias do campo, no que os agentes mais especializados, que é o corpo constituído pelos vigilantes contratados diretamente pelos museus, se salvaguardam evocando ora uma dimensão técnica no domínio da área de vigilância e ora com o tempo de experiência, que sedimenta pela prática, um tipo de especialização diante da ausência formal de especialização. O corpo de vigilantes terceirizados, que está dentro do museu, mas completamente fora do campo, malgrado indiquem o conhecimento dessa disputa, o que se dá no reconhecimento de alguns padrões estéticos, e isso seja da vigilante com maior experiência ou do vigilante com menor experiência, não parece, de outro modo, indicar a *pretensão* de participar das disputas internas do museu, o que muitas vezes constitui um esforço na fala dos vigilantes *de dentro* por assim dizer – dada a natureza do vínculo empregatício e de alguma forma de especialização – que se esforçam por demonstrar a pertença junto ao grupo dos profissionais estabelecidos e altamente especializados. Tal relação esboça uma questão que é sem dúvida muito mais latente na esfera dos conflitos próprios da área de transporte, que é a divisão entre *trabalho braçal* e *trabalho intelectual* que surge nas próprias atribuições onde pensar as estratégias de preservação do patrimônio cabe aos *de dentro* enquanto que executar, o que em linguagem popular pode ser chamado de *corpo a corpo* que é a relação direta com um público por vezes “ignorante” é atribuição dos terceirizados, que no âmbito das representações de classe se veem como abaixo desse próprio público como convém ressaltar mais uma vez. Essa delicada divisão do trabalho entre maior dispêndio de força física e maior dispêndio de força intelectual será explorada mais adiante, com as questões relativas ao universo das transportadoras de obras de arte.

equivaleria à incorporação a um determinado quadro de especialistas. (Cf. HOGGART, Richard. *Capítulo X. Molas deslassadas: nota sobre s desenraizados e os ansiosos*. In: *As utilizações da cultura. Aspectos culturais da classe trabalhadora*. 1975, pp. 159-190).

3.5 O transporte de obras de arte no Brasil

Segundo dados do IPEA, o setor de transportes modais tem aumentado progressivamente sua participação no PIB brasileiro, sendo o transporte rodoviário, de baixo custo operacional, o mais utilizado ainda no país ⁹⁵. E é majoritariamente pelas estradas que se dá a circulação dos bens culturais pelo território nacional. Logística essa operada por empresas especializadas desde o processo de embalagem das obras até o modo de carga e descarga adequado.

Não existe ainda um ranking que avalie a concorrência entre empresas que realizam esse trabalho logístico, mas é fato que as transportadoras de obras de arte estão dentro de um mercado bastante restrito ⁹⁶. A empresa mais citada pelos produtores culturais e com um histórico que recobre a maioria das grandes exposições realizadas, sobretudo em São Paulo, a Alves Tegam, tem uma trajetória de aproximadamente 18 anos de mercado e seu principal elemento de divulgação é a mão de obra “altamente especializada” no tipo na classificação de conservação preventiva, requerida para o transporte de bens culturais em geral. Em uma visita à empresa, o coordenador da equipe revelou informalmente que há uma profunda escassez de mão de obra e que, na verdade, não há um longo período de tempo para prepará-las. Segundo ele, os trabalhadores possuem baixa escolaridade e são procurados em geral no interior de outros estados, tendo inclusive gente que já trabalhou com corte de cana. A estratégia de *formação* é sempre enviar ao museu um funcionário mais velho junto com o “novato” que então vai aprender as regras e o “traquejo” para lidar com a equipe de conservação e restauro. Ao abrir um mapa do Brasil e apresentar a demanda de trabalho do mês, a preocupação do coordenador seria como dar conta do volume de trabalho que não parava de crescer em detrimento à mão de obra. Na prática, estavam sobrecarregados de trabalho,

⁹⁵ Cf. WANKE, Peter. FLEURY, Paulo Fernando. *Transporte de Cargas no Brasil: estudo exploratório das principais variáveis relacionadas ao diferentes modais e suas estruturas de custos*. In: Estrutura e dinâmica do setor de serviços no Brasil. Cap. 12. Disponível em: IPEA digital << http://www.ipea.gov.br/portal/index.php?option=com_content&view=article&id=5513>> (acessado em 31.01.2014)

⁹⁶ Cf. nesse sentido, MENEZES, Tatiana de. *Um estudo sobre segurança no transporte e manuseio de obras de arte para exposições periódicas na cidade de São Paulo*. Trabalho de conclusão de curso. São Paulo: Faculdade de Tecnologia da Zona Leste – FATEC, 2009.

acompanhando o crescimento do setor de transportes e neste caso, pressionados pela tendência de crescimento de 44% no mercado de arte contemporânea no país ⁹⁷.

Em geral, não é bem vista pelos museus uma empresa que presta serviços de mudança e também de transporte de obras de artes. Uma das empresas de transporte que realizava essa dupla função no mercado, foi severamente criticada pelo coordenador da Alves Tegan. O que tem ocorrido é que empresas de mudança têm se especializado em deslocamento de bens culturais para ficarem mais competitivas.

Uma segunda empresa de transporte visitada, a Quality, com seis anos no mercado, ainda está em processo de busca por legitimidade junto às instituições. O que ela faz é contratar profissionais de outra empresa, com mais anos de experiência acumulada para valorizar a posição que ocupa frente a concorrente mais velha, mesmo porque a concorrente não dá conta de toda a demanda de trabalho. Diante das exigências do mercado de transporte de obras de arte, outras empresas acabam tentando se especializar, mesmo que ainda atendam outros setores, como o de mudança internacional.

Na visita às duas empresas de transporte que foram indicadas produtores culturais dos museus, a Alves Tegan e a Quality, a visita propriamente causou uma sensação de desconforto pelo fato de se dar em meio a um trabalho ininterrupto. Os interlocutores conversavam comigo mesmo enquanto trabalhavam. Na Quality, a empresa mais recente no mercado e concorrente da Alves Tegan, fui recepcionado diretamente pelo sócio da empresa, que me atendeu com muita atenção em uma mesa de reuniões, dentro de uma sala ampla, paredes brancas e pouca decoração. As paredes eram decoradas com *souvenirs* das exposições com as quais já haviam trabalhado. Uma secretária ofereceu água e café. Entre pedidos de desculpa pelo celular que não parava de tocar, o sócio, que continuou atendendo aos telefonemas ao longo da visita, se apresentou e mostrou toda empresa. Apresentou todo o processo de embalagem das obras, explicou sobre os materiais, e declarou ter profundo interesse conceitual por arte, informação que complementou ao explicar sobre um caminhão que precisou ter seu baú adaptado para deslocar determinada obra, atendendo ao critério de uma artista plástica e professora universitária e que seria amiga dele. Durante todo o tempo, ele reafirmava esse interesse conceitual sobre as obras, não entrava em detalhes, mas declarava ser um mundo “muito legal” e “muito interessante”. Era visível sua ânsia em mostrar que sabia diferenciar

⁹⁷ Cf. Pesquisa Setorial: o mercado de arte contemporânea no Brasil. (ABACT), 2013. p. 11.

obras de arte dos objetos ordinários da vida, e sabia que elas pertenciam a um debate conceitual que ele afirmava conhecer. Ele me deu autorização para entrevistar os funcionários que eu já havia acompanhado nos museus, embora ele mesmo tenha se recusado, com a justificativa do tempo, a me dar uma entrevista ⁹⁸.

Na Alves Tegan, com mais tempo de mercado, a visita teve uma recepção bastante informal. Havia uma preocupação menor com a decoração. Era uma simples sala de recepção que dava acesso às salas de trabalho dos funcionários. Fui recebido muito informalmente pelo coordenador que fez perguntas sobre mim e me conduziu, sem cerimônia, para os outros de departamentos. Explicou como funcionava o regime de contratações e me apresentou um mapa com o volume de trabalho daquele mês. Ali ele reclamava insistentemente da falta de mão de obra e de como era difícil contratar funcionários. Ele mesmo declarava, sem qualquer preocupação em demonstrar domínio conceitual, que não entendia absolutamente nada sobre obras de arte e que quando começou a trabalhar na empresa achava uma “bichisse” ter que usar luvas para tocar em um “quadro”. E completou: “com o tempo você aprende a criar o respeito pela obra” e você se torna conhecido pelos curadores porque você sabe “como falar” ⁹⁹. O coordenador aceitou me dar uma entrevista, no entanto não compareceu no dia marcado e não atendeu aos meus telefonemas posteriormente.

⁹⁸ A recusa a uma entrevista formal, acompanhada da necessidade de demonstrar domínio sobre os aspectos conceituais da obra, ou seja, o domínio das disposições mais adequadas para lidar com a legitimidade de determinados produtos simbólicos, para muito além das disputas de mercado, na tentativa de demonstrar que a empresa está preparada para lidar com o *metiê* artístico, expõe de modo mais profundo a questão da própria legitimidade do meu interlocutor, pensada aqui em termos de representação, a partir de um caráter dominado dessas empresas e seus funcionários em relação ao mercado de produção simbólica, que impõe, entre outras coisas, a necessidade do diálogo formal. A competência cultural opera como um marcador de classe, na medida em que opõe as classes que tiveram acesso ao capital cultural legítimo em relação às frações de classes populares, privadas, pelas condições históricas e sociais, dos instrumentos de apropriação desse capital. A maior disposição estética, ou capacidade de leitura formal da obra, evidencia a distância social de um sujeito no que respeita às necessidades mais imediatas da vida, fato que lhe permite a possibilidade de se entregar de um modo mais ou menos desinteressado à fruição da obra *em si*, excetuando o que possa ser utilitário. As práticas exteriorizam os elementos de uma estilização da vida, o que Bourdieu define como uma “objetividade interiorizada” BOURDIEU, Pierre. *Gostos de classe e estilos de vida*. 1994, p. 85.

⁹⁹ As falas indicadas por aspas são notas tomadas no campo, já que a entrevista formal não foi concedida.

Millenium investiu R\$ 1 milhão para desenvolver o novo tipo de serviço, que vem realizando há seis meses

Há cerca de seis meses, a empresa millenium Transportes está fazendo o transporte de obras de arte, uma iniciativa que começou com a exposição dos premiados pela Associação Brasileira de Críticos de Arte, mostra que ocorreu entre abril e junho no Centro Cultural Banco do Brasil de São Paulo (CCBB). O mais recente trabalho da empresa foi transportar as obras do 10.º Salão Paulista de Arte Contemporânea, mostra realizada pela Secretaria de Estado da Cultura que se encerra agora, neste domingo.

Segundo a diretora da empresa responsável por essa nova seção da empresa, Selma Gomes da Silva, a Millenium está investindo um montante de cerca de R\$ 1 milhão nesse novo tipo de serviço. "O mercado é carente em transportes de obras de arte e, além disso, esse serviço é um diferencial para a Millenium, que existe há cinco anos", diz.

Além das duas exposições citadas acima, a empresa já levou obras da mostra Transferências Ocasionais - Pinturas e Esculturas, que está acontecendo em Curitiba, no Museu de Arte Contemporânea do Paraná; está trabalhando com o Instituto Tomie Ohtake; é responsável pelo transporte das esculturas do artista japonês Nobu Mitsunashi para a Pinacoteca do Estado, além de ter prestado serviços para o evento de design e decoração Casa Cor.

Para oferecer um cuidadoso transporte dos diversos tipos de obras de arte, a Millenium disponibiliza 12 caminhões especiais entre os 50 de sua frota que são climatizados e equipados com suspensão a ar e plataforma de elevação hidráulica. Além disso, a empresa também cuida de todo o processo de embalagem das obras já que possui uma marcenaria própria onde são fabricadas caixas personalizadas para cada trabalho artístico transportado. São embalagens feitas com madeira tratada e suas estruturas são revestidas com isopor, espuma e papéis especiais.

Ademais, a Millenium conta com o apoio de uma equipe de restauradores, montadores de exposições, todos coordenados pela museóloga Anna Luisa Sarti. "Quando visitamos clientes, levamos a Anna junto", conta a diretora.

Como diz Selma, dependendo do cliente, a empresa não cobra nada pelo serviço, uma forma que pode até ser vista como um tipo de patrocínio. Foi o que ocorreu com a exposição dos premiados pela Associação Brasileira de Críticos de Arte, intitulada Artistas Contemporâneos, que contou com obras de Amélia Toledo, Sacilotto, Cícero Dias, Siron Franco e César Romero.

Estado de S. Paulo 18.06.2002

3.6 A leveza de “mil quilos”: divisão entre trabalho intelectual e trabalho braçal

Constitui um dado interessante como os donos das empresas ou as posições de liderança se esquivam de algum modo de uma entrevista formal. No último caso, pode ser que o volume de trabalho tenha dificultado o contato, mas em ambas as empresas me foram indicados funcionários para que eu entrevistasse. O que remanesce em ambas os contatos, de um modo mais formal ou mais informal, é o cuidado em manejar elementos de um discurso que denotam “especialização” que se reafirma na necessidade por demonstrar segurança ao transitar pelo universo dos museus, o que revela o caráter dominado dessas empresas dentro da hierarquia das instituições. Aliás, uma posição duplamente dominada, primeiro diante do universo simbólico da cultura legítima e segundo diante dos conflitos internos ao campo.

Os representantes da empresa criticaram informalmente a falta de autonomia em relação às indicações dos profissionais de museologia, ao passo que o profissional mais novo da empresa, o Antônio, vislumbra a especialidade técnica de laudar as obras como possibilidade de carreira:

“Bom! Parece que eu me achei. Rodei bastante e já tive uma fábrica de bala de coco industrial minha. Vendi para poder dá um conforto um pouco melhor pra minha mulher. Daí entre um serviço e outro eu me acertei em trabalhar aqui. Um ramo muito bom, culto e pra pessoas que se interessam. É um ramo que se aprende muito. Você aprende muito. **Eu tenho um ano e seis meses na empresa, pretendo fazer faculdade de artes visuais para se ^{sic} aperfeiçoar em um setor que a empresa ta precisando e que é a própria empresa fazer os laudos dela sem contratar terceirizado**, então eu me interessei tanto, tanto, fiquei tão fascinado por obra de arte que o ano que vem eu pretendo até me especializar em prol da empresa.”

(Antonio, transportador há mais de um ano)

Ainda que a carreira na museologia propriamente possa não ser uma referência imediata, a posição de quem lauda é reconhecida como dominante e nesse caso projetada como possibilidade de carreira especializada. De qualquer modo, a fala não indica uma relação direta com o museu, pois o transportador parece vislumbrar o curso de artes visuais como uma forma implícita de ter um trunfo em meio às disputas da própria empresa, já que sua trajetória era muito incipiente diante do seu coordenador, que contava com 25 anos de experiência. A fala do transportador indica nesse sentido, a possibilidade do museu como projeção de carreira. O desejo por se especializar na “faculdade de obras de arte” aponta dois elementos fundamentais: 1) a fala reconhece, mas não conhece os elementos que travam as disputas no campo de produção simbólica e 2) a fala indica a pretensão de participar dessas disputas dentro da possibilidade mais objetiva, que é intermediado pelo vínculo de trabalho com a transportadora: “aqui ou no museu, minha área vai ser a mesma”. A fala, que o tempo todo reafirma um desejo de especialização, se valoriza em oposição ao pouco tempo de experiência no trabalho: “Com o conhecimento meu que por ser só dois anos, eu acho que é muito pouco. Então mais uma vez: eu quero fazer a faculdade disso aí.”

Em relação ao primeiro entrevistado, a fala segue no sentido oposto, o transportador com 25 anos de experiência se reafirma como profissional ao passo que desvaloriza a formação acadêmica em detrimento à prática:

“Daí eu acho que não! Porque na área que eu trabalho e o que eu faço saber tudo seria até arrogante da minha parte porque a gente nunca pode falar que sabe de tudo, né? Mas eu me sinto assim um cara que me viro bem, né? Assim nessa área que eu trabalho eu sei mais ou menos então daí talvez eu fosse pegar um curso e a pessoa que fosse me ensinar saberia bem menos que eu sei assim? Aí talvez eu fosse até me sentir mal. não querendo falar que eu sei, porque eu acho que isso aí não, você estudar na área que eu trabalho, seria mais a experiência do dia-a-dia...

A prática?

A prática do dia-a-dia entendeu?”

(Alberto, transportador há 25 anos)

Em ambas as entrevistas permanecem a preocupação com o aspecto *prático* do trabalho, seja pela valorização do laudo, como uma posição reconhecidamente dominante e especializada, como no discurso elaborado pelo entrevistado menos experiente, ou seja, pela valorização da prática de trabalho como elemento mais importante que a especialização acadêmica, como declarado pelo funcionário mais experiente que reconhece a arte como capital simbólico legítimo:

“É porque assim, eu tenho uma classe de amigos que é uma classe de amigos mais elevada com pessoas mais estudadas e tenho uma classe de amigos que estudou ^{sic} pouco, que veio do norte, então tem amigo meu do norte que se você falar obra de arte eu acho que ele nem sabe o que é que é e aí eu nem tento explicar também porque aí...

(Alberto, transportador há 25 anos)

O capital simbólico opera efetivamente aqui, no campo das representações, como um marcador objetivo de frações de classe, indicando a diferença entre a “classe de amigos” elevada, com algum capital cultural agregado em relação aos amigos os quais nem adianta explicar o que é arte, pois como se pode entrever, são amigos que, diferente daqueles que “estudaram pouco” não possuem qualquer disposição incorporada e, portanto, não adianta sequer tentar “explicar” o que é arte. Mais adiante, ele tenta inclusive abstrair os produtos simbólicos da questão prática que indica peso e dimensão:

“Bom! Hoje eu diria pra você hoje que eu sinto mais facilidade. Me sinto^{sic} mais à vontade. Se eu chegar no museu ou em alguma instituição e a pessoa falar alguma coisa sobre arte eu vou saber explicar pra ela e vou saber conversar com ela a altura digamos de não passar vergonha e fazer a coisa corretamente, entendeu? Não que eu não saberia fazer isso com mudança, mas se você for parar pra pensar é que na mudança você trabalha mais. É um serviço mais pesado. Arte também às vezes é pesado, porque você pega escultura aí que tem mil quilos, mas daí já é uma coisa que exige mais cuidado. Não precisa de tanto esforço. Tanto esforço... dá pra você contar com mais gente, levar um guincho se for necessário, levar uma talha, levar uma paleteira, isso aí já serve de material.”

(Alberto, transportador há 25 anos)

A referência ao *peso* também surge espontaneamente na fala do transportador menos experiente, e é obnubilada diante do aspecto sagrado evocado pela arte:

“(...) Daí eu falei que ia ficar, mas foi por indicação do meu chefe. Ele que é meu amigo, daí de lá pra cá... *no começo eu pelejei um pouco porque as caixas são pesadas e eu não tava acostumado a carregar esse peso todo, mas você vai se fascinando, a pessoa fica fascinada por cultura. Isso aqui é um mundo*

fascinante. Você conhece muitos artistas, você vê muitas obras diferentes, daí você quer pesquisar como foi feito. Então é um mundo realmente fascinante para quem quer trabalhar, porque antes eu não mexia com nada de arte. Nada, nada antes da transportadora. Meu ramo era totalmente oposto a esse aqui.”

(Antonio, transportador há mais de um ano)

A ideia é a de que o contato com a arte é leve – aspecto sagrado ¹⁰⁰, ou sublime em termos kantianos – e que exige bem menos esforço físico, ou não constitui exatamente um trabalho pesado – profano, pois ligado ao corpo pelo esforço físico –, apesar de alguma escultura aí com “mil quilos”. Ora, se a arte é remetida à condição de sistema simbólico, sua função enquanto mantenedora de uma determinada ordem – e que opera basicamente pela oposição ou legitimação entre dominantes e dominados, isto é, de um lado quem possui a *técnica* requerida pelo campo e do outro quem não a possui –, assim como na religião, depende de corpo de profissionais especializados, de *sacerdotes* ou, a bem dizer, de artistas e críticos socialmente reconhecidos como monopolizadores de uma referida técnica, assim que, *pari passu* à constituição do campo religioso, sua ordem impõe a separação entre os “de dentro” e os “de fora” a partir de uma lógica excludente, que com princípio elementar de constituição e relativa autonomia do campo, o faz funcionar, o que Bourdieu, baseado na *sociologia da religião* de Weber, opõe em termos de “domínio prático” e “domínio erudito”, então o primeiro se fundamenta pela *simples* familiaridade, enquanto que o segundo pela sistematização das normas por especialistas, obedecendo a sim a distribuição de um capital específico ¹⁰¹.

¹⁰⁰ Foi Ernst Gombrich quem colocou os espaços institucionais da arte em termos de um espaço sagrado. Ele alude ao espaço proibitivo onde não se pode tocar nos objetos (de arte) que em sentido original foram criados para o manuseio. (GOMBRICH, Ernst. *The story of art*. 1950, p. 13). O termo “sacred precincts of art” aparece em seu trabalho posterior, *Art and illusion*, 1989, p. 234. Mesmo reconhecendo a necessidade de uma análise entre forma e função da obra de obra de arte pensada nos termos da antropologia e da sociologia, seus trabalhos nunca tiveram essa direção, como bem observa Ginzburg. (*Mitos, Emblemas, Sinais*. 2012, p. 92. O sagrado é retomado neste trabalho em termos de Durkheim, ou seja, em relação ao profano. (*Les formes élémentaires de la vie religieuse*. 2007, p.24).

¹⁰¹ Cf. BOURDIEU, Pierre. *Gênese e estrutura do campo religioso*. In: *op.cit.*, 2011, p. 40. A posição do *savant*, de quem pertence de fato ao campo pelo domínio da técnica, está investida de poder e é, assume, antes de tudo, pela posição do especialista, uma forma de autoridade. (Cf. nesse sentido, GARCIA, Sandrine. *Expertise scientifique et capital militant*. In: *Actes de la recherche en sciences sociales*. n 158, 2005, esp. p. 114. (Disponível em: <http://www.cairn.info/revue-actes-de-la-recherche-en-sciences-sociales-2005-3.htm> <<acessado em 03.10.2014>>

Assim que tornar leve uma escultura de “mil quilos”, faz com que o interlocutor se desloque, no campo das representações, para o lado legitimado dessa relação de força que, pelo arbitrário, o exclui. Na medida em que ele abstrai o *peso* em quilos da obra de arte que ele carrega, ele suspende a relação física que envolve o trabalho reproduzido pela simples *familiaridade* e, legitimado pelo seu fascínio, se transfere subjetivamente para o “domínio erudito”, mais próximo ao polo puro e onde, portanto, ignora a *simplicidade* do trabalho que envolve o dispêndio de força física, o que leva a estabelecer uma divisão das funções dentro do campo que conferem maior ou menor prestígio, concomitantemente quanto maior o trabalho mental e menor força física envolvida e quanto maior a força física e menor o trabalho intelectual envolvido ¹⁰².

¹⁰² Considero neste ponto, o *estigma social* envolvendo a dimensão simbólica do trabalho braçal. Como bem mostra Wright Mills, a então “nova classe média” (*White-collar*) que, cada vez mais próxima socialmente às classes trabalhadoras (*Blue-collar*), se utilizava da formação enquanto elemento de manutenção do *status social*, ou como “marca de status” (*status-mark*) para os cargos mais altos e que requerem maior especialização. (cf. MILLS, Wright. *op.cit.*1956. p. 266). A obra clássica de Everett Hughes mostra como o *status social* atrelado às diferentes posições profissionais não estão necessariamente ligados às funções profissionais, mas ao prestígio a elas atribuído. Em termos objetivos, excluindo o valor simbólico atrelado, ele mostra semelhanças entre o trabalho do médico e do encanador, que adotam “práticas esotéricas” para aliviar a aflição das pessoas e entre o trabalho da prostituta e do psiquiatra, no qual ambos devem evitar o contato estritamente pessoal com seus clientes. (Cf. HUGHES, Everett. *Men and their work*. 1964. p.88). Aqui, podemos pensar que o curador, na montagem da exposição, desloca obras de um lugar para o outro o tempo todo, com a diferença que não é ele próprio quem as carrega.

Postagem da artista plástica Adriana Varejão na rede social Facebook, em 08.10.2012

E-mail ou telefone

Senha

Enviar

☐ Mantenha-me conectado

[Esqueceu sua senha?](#)

Fotos da Linha do Tempo
[Retornar ao álbum](#) · [Fotos de Adriana Varejão Atelier](#) · [Página de Adriana Varejão Atelier](#)
[Anterior](#) · [Próxima](#)

Adriana Varejão Atelier

Tem gente que vê as fotos publicadas na imprensa, nas vernissagens, onde estou sorrindo, com pessoas ao redor, taça de champanhe na mão, e acha que minha vida é assim o tempo todo...envernizada!

Mas na real o trabalho (delicioso!) braçal da pintura é assim como nesta imagem- o dia inteiro sozinha, vestida de roupas velhas e rasgadas. Todos os dias, por anos a fio. A pintura é um sacerdócio! Há de se entregar a ela antes de mais nada.

8 de outubro de 2012

Marcelo Monteiro, Fabiana Motta, Kalina Juzwiak e outras
1.285 pessoas curtiram isso

A artista esteve em exposição no MAM SP entre 04 de setembro e 16 de dezembro de 2012.

Capítulo 4

Museu como um novo universo simbólico:

Trajetórias e a conformação do gosto

“Você quer mostrar, começar a mostrar o teatro pelos fundos? É, eu quero porque é sempre o lugar por onde eu gosto de entrar nos teatros e foi por onde entrei nesse aqui pela primeira vez, pra gente que trabalha com isso, com música e com ópera, que você sabe que é a minha predileção, essa entrada pra mim é sempre a mais importante dos teatros (...) Essa entrada por trás, aqui na coxia, nos bastidores do teatro, é a que mais mexe comigo.”

O maestro Luiz Fernando Malheiro, sobre o conjunto arquitetônico do teatro Amazonas, Manaus, AM, para a série *Obra Revelada* por Jorge Coli.

As diferentes trajetórias, perspectivas e gostos dos sete entrevistados que compõem o minúsculo grupo de interlocutores dessa pesquisa parece apontar para algumas tendências que permitem pensar uma possível ressignificação de certas práticas culturais a partir de casos específicos e que indicam uma distância objetiva em relação ao grupo de origem e por vezes a tentativa de ocultar a própria origem. Em alguns casos indicam um distanciamento ainda maior no que diz respeito ao futuro dos filhos, o que pode delinear, dentro do limite dos possíveis, uma ruptura de ordem simbólica – e econômica – entre gerações da mesma família. Em outros casos, no entanto, a perspectiva de reprodução do mesmo modo de vida dos pais se mantém em uma constante.

Transportadores e vigilante: origem social, futuro dos filhos e práticas culturais

	Antonio (Transportador)	Alberto (Transportador)	Marcelo (Vigilante terceirizado)	Rafaela (Vigilante terceirizado)	Manoel (Vigilante terceirizado)	Marcos (Vigilante celetista)	Roberto (Funcionário público)
Tempo que trabalha no ou com museu	> 01 ano	> 20 anos	01 ano	> 02 anos	> 10 anos	>03 anos	>06 anos
Escolaridade	Ensino Médio Completo	Não Escolarizado	Não Escolarizado	Ensino Médio Completo	Ensino Fundamental Incompleto	Pós-Graduação <i>lato sensu</i> cursando	Ensino Fundamental Incompleto
Tipo de escola em que estudou	Pública	Não se aplica	Não se aplica	Pública	Pública	Pública	Pública
Profissão do pai	Funcionário Público	Lavrador	Lavrador	Micro empresário	Lavrador	Vigilante	Lavrador
Escolaridade do pai	Ensino Médio Completo	Não Escolarizado	Não Declarado	Ensino Médio Completo	Educação Infantil Completa	Educação Infantil Completa	Não Escolarizado
Profissão da mãe	Dona de casa	Dona de casa	Dona de casa	Dona de casa	Dona de casa	Manicure	Dona de casa
Escolaridade da mãe	Ensino Médio Completo	Não Escolarizado	Não Declarado	Ensino Fundamental Completo	Educação Infantil Completa	Ensino Médio Completo	Não Escolarizado

Escolaridade do(a) cônjuge	Ensino Médio Completo	Ensino Fundamental Completo	Ensino Médio Completo	Ensino Médio Completo	Ensino Fundamental Completo	Pós-Graduação <i>lato sensu</i>	Superior cursando
Profissão atual do cônjuge	Dona de casa	Costureira	Encarregada	Vigilante	Dona de casa	Analista Financeiro	Setor financeiro
Profissão atual do sogro	Aposentado	Lavrador	Marceneiro	Pedreiro	Lavrador	Aposentado	Aposentado
Escolaridade do sogro	Não declarado	Não Escolarizado	Não Declarado	Não Declarado	Não Declarado	Não Declarado	Não Declarado
Profissão atual da sogra	Dona de casa	Dona de casa	Dona de casa	Dona de casa	Dona de casa	Dona de casa	Dona de casa
Escolaridade da sogra	Não Declarado	Não Escolarizado	Não Declarado	Não Declarado	Não Declarado	Não Declarado	Não Declarado
Número de filhos	02	02	02	00	03	02	02
Escolaridade do(a) filho (a) 01	Ensino Médio Cursando	Ensino Fundamental Completo	Ensino Superior Completo	Não se Aplica	Ensino Fundamental Completo	Educação Infantil cursando	Ensino Médio Cursando
Escolaridade do(a) filho (a) 02	Ensino Fundamental Cursando	Ensino Superior Completo	Ensino Médio Incompleto	Não se Aplica	Ensino Fundamental Completo	Educação Infantil cursando	Educação Infantil cursando
Escolaridade do(a) filho (a) 03	Não se Aplica	Não se Aplica	Não se Aplica	Não se Aplica	Ensino Fundamental Completo	Não se Aplica	Não se Aplica
Tipo de escola dos (as) filhos (as)	Pública	Pública	Pública	Não se aplica	Pública	Privado	Privado
Tipo de instituição de Ensino Superior	Não se Aplica	Privada	Privado	Não se aplica	Não se Aplica	Não se Aplica	Não se Aplica
Gostaria que os (as) filhos (as) fossem	Não Declarado	Museóloga/ Restauradora	Não Declarado	Não se Aplica	Jogador de Futebol	Jogador de Futebol	Não Declarado
Profissão do (a) filho (a) 01	Estudante	Estudante	Professora	Não se aplica	Microempresário - setor de transportes	Não de Aplica	Estudante
Profissão do (a) filho (a) 02	Estudante	Contador	Trabalha em Supermercado	Não se aplica	"chefe" - fábrica de papel	Não se Aplica	Estudante
Profissão do (a) filho (a) 03	Não se Aplica	Não se Aplica	Não se Aplica	Não se Aplica	Dona de casa	Não se Aplica	Não se Aplica
Disciplina escolar que considera mais importante	Inglês/ Artes	Inglês	Inglês	Inglês	Língua Portuguesa	Matemática	Português
Práticas culturais	Antonio (Transportador)	Alberto (Transportador)	Marcelo (Vigilante terceirizado)	Rafaela (Vigilante terceirizado)	Manoel (Vigilante terceirizado)	Marcos (Vigilante celetista)	Roberto (Funcionário público)
Sala de concerto	Não	Não	Não	Não	Não	Não	Não
Referência	Não se Aplica	Não se Aplica	Não se Aplica	Não se Aplica	Não se Aplica	Não se Aplica	Não se Aplica
Museu	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim
Referência	MAM, MON, MAC	MAM, MON, MAC	MAM	MAM	MAM, MAC, OCA, Museu Afro.	MAM	MAM, MAC, Museu da Casa Brasileira
Cinema	Sim	Não	Não	Não	Não	Não	Não
Referência	Hollywood	Não se Aplica	Não se Aplica	Não se Aplica	Não se Aplica	Não se Aplica	Não se Aplica
Teatro	Não	Não	Não	Não	Não	Não	Sim
Referência	Não se Aplica	Não se Aplica	Não se Aplica	Não se Aplica	Não se Aplica	Não se Aplica	Teatro de Arena, teatro do SESC
Referenciais televisivos	Não	Sim	Não	Não	Sim	Não	Sim
Programa de TV 01	Não se Aplica	Jornal Nacional	Não se Aplica	Não se Aplica	Missa	Programa do Ratinho	Programa do Jô
Programa de TV 02	Não se Aplica	Não se Aplica	Não se Aplica	Não se Aplica	Não se Aplica	Não se Aplica	Não se Aplica
Programa de TV 03	Não se Aplica	Não se Aplica	Não se Aplica	Não se Aplica	Não se Aplica	Não se Aplica	Não se Aplica
Referências literárias	Não	Não	Não	Não	Não	Não	Sim
Referências no uso da	Não	Não	Não	Não	Não	Porta dos Fundos	Guerra e Paz (por conta da

internet							exposição que visitou)
Práticas do tempo livre	Jogar vídeo game com os filhos	Almoço com a família	Igreja	Resolver problemas pessoais	Igreja, Shopping	Igreja, Vídeo Game, Torcida de futebol	Visitar museus com a filha

No que diz respeito às práticas do tempo livre, as entrevistas apontam uma tendência à torcida de times de futebol, aos jogos eletrônicos (vídeo game) e mesmo seguido de práticas religiosas como a igreja. Nota-se que ir à igreja ou preencher o tempo livre com torcida de futebol são práticas citadas por diferentes entrevistados e com diferentes graus de escolaridade, mesmo entre o funcionário com Ensino Fundamental Incompleto até aquele que está cursando Pós-Graduação. Há um caso em que o museu é citado como forma de lazer, que é o vigilante que mesmo com baixa escolaridade (Ensino Fundamental Incompleto), é servidor público no MAC USP. A visita aos museus é citada em quase todas as entrevistas como algo que é feito no horário de trabalho, o que inclui diferentes museus, em diferentes Estados no caso dos transportadores que possuem a rotina de viajar a trabalho, ou em geral, no caso dos vigilantes, o museu em que trabalha ou museus vizinhos. Outro aspecto que indica aproximar os interlocutores de diferentes áreas (vigilância e transporte) e diferentes graus de escolaridade, desde quem não possui escolaridade formal ao mais escolarizado, que cursa pós-graduação, são as referências a programas populares de televisão como o Jornal Nacional, ou mesmo ícones populares como os apresentadores Jô Soares ou Ratinho. Misturadas ao conteúdo televisivo, há referências esparsas ao teatro (caso do vigilante que é funcionário público) ou ao cinema de Hollywood (caso de um dos transportadores, com menos tempo de experiência). Há ainda um ponto de convergência entre todos os entrevistados – e que será explorado mais adiante –, que é o caráter utilitário dado às disciplinas escolares, sendo a Língua Portuguesa e a Matemática as mais valorizadas em um quadro de dez diferentes possibilidades (Língua Portuguesa, Matemática, Física, Línguas Estrangeiras, Química, Literatura, História, Geografia, Sociologia e Artes).

Quanto ao tipo de educação que é dada aos filhos, isto é, se estudam em escolas públicas ou privadas, observa-se uma clara tendência à reprodução do mesmo tipo de escolaridade que os pais receberam, se estudaram em escola pública, os filhos também estudam em escola pública, embora existam alguns casos singulares como o do transportador Alberto, que não possui escolaridade, mas a filha cursa ensino superior em Contabilidade, ou ainda, caso em que os pais possuem alta escolaridade (graduação e

pós-graduação, como no caso do vigilante Marcos) e os filhos estudam em escolas privadas, ou mesmo o caso da filha do vigilante do MAC USP, Roberto, que embora possua baixa escolaridade (Ensino Fundamental Incompleto), mantém os filhos em escola privada. A perspectiva quanto ao futuro dos filhos parece indicar alternativas ao mundo do trabalho, eis que surge a perspectiva de que o filho seja jogador de futebol e que a filha ocupe uma posição estabelecida na hierarquia do museu, a “Restauradora”. Fato este que tende inclusive a uma diferenciação na divisão do trabalho que é dada por gênero – os filhos que podem ter funções ligadas ao maior dispêndio de força física, que trabalham em supermercado, fábrica de papel e que podem ser jogadores de futebol, e as filhas que se não são donas de casa, podem ocupar trabalhos mais ligados ao dispêndio de força intelectual, podendo ser professoras ou restauradoras, quando pensadas a partir da hierarquia funcional do museu. Nota-se, contudo, que quando se confronta a trajetória pessoal com a origem social, há em quase todos os casos uma distância maior ou menor em relação aos pais. Tanto no setor de transporte quanto de vigilância, há pais com baixa ou mesmo nenhuma escolaridade que acompanharam os fluxos migratórios do campo para a grande cidade, principalmente na década de 60, sendo que os filhos, que atualmente ocupam posições na vigilância ou no transporte, ainda que não possuam no geral alta escolaridade superam em anos a escolaridade dos pais, o que pode ser observado tanto no caso dos funcionários terceirizados, como no caso de Marcelo, quanto no caso de quadros do funcionalismo público, como acontece com Roberto. Quando o pai ou a mãe provêm de uma classe média urbana, ainda que empobrecida, mas que ocupava uma posição de trabalho que embora subalterna – pai vigilante ou pai funcionário público – e que possuía alguma estabilidade, parece ter legado aos filhos uma pretensão de ascensão social, como no caso do transportador Antonio cujo pai era funcionário público e o filho passa a pensar na disciplina de Artes como forma de subir de cargo na empresa ou como no caso do vigilante Marcos, cujo pai era vigilante e hoje assume uma posição de chefia de outros vigilantes, que não é, na contramão, compartilhada por filhos de pais lavradores, com no caso do vigilante Manoel, que embora passa ter superado a escolaridade dos pais, possui baixo grau de instrução, sendo que os próprios filhos também não foram para além dessa barreira: “chefe” na fábrica de papel ou microempresário do setor de transportes, restando à filha as atividades domésticas, tal como a avó. É interessante notar que no caso do funcionário público Roberto, ele não consegue romper de modo objetivo com a estrutura que reproduz a baixa escolaridade, mas consegue se movimentar, com uma pequena autonomia, dentro

de um universo simbólico que, ao que tudo indica, legará aos filhos um aporte simbólico que os distancia não apenas em relação ao pai, mas fundamentalmente em relação aos avós paternos. Uma distância, aliás, também presente no caso de Alberto em que a filha, embora estude Contabilidade em universidade privada, uma graduação de caráter estritamente utilitário, o faz em relação ao pai que não possui nenhuma escolaridade. Ora, afirmar que o trabalho no museu seja responsável exclusivamente por possíveis rupturas que indiquem, de modo preciso, uma ressignificação do *habitus* – sempre colocado sob a perspectiva de longa duração – seria impossível uma vez que não se pode ter controle de todos os aspectos de cada trajetória individual e, principalmente, de cada agente ao longo das diferentes gerações (avós, pais e netos), no entanto, as falas podem revelar em que medida a religião, a ética e os valores estéticos ganham ou não uma relativa autonomia a partir da perspectiva do próprio agente, o que equivaleria a pensar, com base em certos julgamentos, a possibilidade de incorporação de disposições propriamente estéticas adquiridas pela rotina de trabalho. Essa que seria uma *nova* disposição incorporada e que ao longo prazo pode ou não ser projetada nos filhos, indicaria fundamentalmente uma possibilidade concreta de ruptura com a reprodução de certos valores que são próprios de uma dada posição de classe, e que no limite, podem indicar uma ascensão social mediada pela aquisição de capital simbólico e econômico.

4.0 O mais importante é o espetáculo”: A chegada ao MAC USP, uma perspectiva de dentro ¹⁰³

Roberto, 47, filho de imigrantes do norte e do nordeste brasileiro, nasceu no interior do Estado de São Paulo, divisa com Mato Grosso. Iniciou sua vida profissional aos 13 anos de idade como empacotador em um supermercado. Sua esposa, nascida no extremo oeste da cidade de São Paulo trabalha atualmente no departamento de vendas de um hospital e nas palavras de Roberto, ela “odeia museu”, “não gosta de teatro”, o que seria motivo de briga entre o casal. Mais adiante, ele *corrige a afirmação*: “não é que ela

¹⁰³ Considero esse grupo de informantes com relativa pertença ao grupo dos estabelecidos, tendo em vista que a fração dominada dos trabalhadores de museu, a exemplo dos vigilantes contratados de forma direta, possui alguma especialização, ainda que pequena, mas que cobre, até mesmo pela experiência, certo domínio técnico, o que permite situá-los com parte dominada do campo, quando considerados em oposição aos trabalhadores terceirizados e ainda que não pertençam ao grupo dos trabalhadores legitimados, isso porque a especialização é o meio de acesso ao próprio campo (Cf. BOURDIEU, Pierre. *O mercado de bens simbólicos*. In: *op.cit.*, 2011, p. 100). No mesmo sentido, essa categoria duplamente dominada na hierarquia – simbolicamente e funcionalmente – situada às bordas do campo, não é problematizada pelo próprio Bourdieu na gênese do campo de produção simbólica.

não goste, mas ela não gosta de arte contemporânea”, que seria “um monte de caco velho junto”, ela prefere ver Picasso, Matisse, o que seria o extremo oposto em relação a ele, que começa a entrevista com um longo discurso sobre o MAC USP, instituição alvo de suas inúmeras referências de gratidão, primeiro por lhe incentivar e proporcionar a continuação dos estudos em grau técnico, o que teria lhe aberto a “mente” para uma “forte ligação com a cultura”. O MAC USP é abordado como um patrimônio público que pertence a “todos”. A entrevista se inicia recheada de reverências ao museu, tanto que esta foi uma barreira para que se chegasse a pontos específicos da trajetória de quem fala, o que foi possível apenas quando já havia sido estabelecido algum grau de confiança com os entrevistadores ¹⁰⁴. A partir dali, Roberto abriu alguns detalhes de sua vida pessoal, marcada, como ele mesmo revela, por “vergonha” da sua origem, tendo passado a infância na periferia da zona sul da cidade de São Paulo que ele se refere como “área livre” e com alguma dificuldade utiliza o termo “favela”, do mesmo modo que define a atividade profissional da mãe com certo cuidado: “ela trabalhava na área de limpeza”.

Tanto o pai quanto a mãe possuem escolaridade primária, Roberto declara que sua chegada à USP como funcionário público teria se dado por acaso, por *influência* dos amigos que sempre teriam estudado naquela universidade e quando perguntei sobre a origem dos amigos, a questão é tratada com a mais absoluta naturalidade ¹⁰⁵: “A grande maioria dos amigos que fizeram USP, que eu conhecia e que eu acabei tendo um laço de amizade (...) mas fora da questão área livre”. Seus contatos eram do ponto de vista geográfico, com “amigos” de fora daquela região tão estigmatizada, interação facilitada pela base moral e humanística herdada dos pais que: “mesmo sendo muito, não gosto de falar ignorante, mas é, mesmo não tendo cultura nenhuma, eles conseguiram passar pra mim e pra os meus irmãos uma coisa que eu acho muito importante” – princípio aqui regulador de certas igualdades nas relações – “que é o respeito pelo ser humano, isso independente de onde quer que ele esteja”. A questão da classe é suspensa pela fala e torna-se diminuta em relação à nobreza dos valores humanísticos que foram herdados dos pais, que mesmo “sem cultura nenhuma” transmitiram um valor moral que é parte da

¹⁰⁴ Esta entrevista foi feita juntamente com Fernanda Salles, colega do grupo de pesquisa e no programa de mestrado da Unifesp.

¹⁰⁵ Pensando exclusivamente na assimetria dessas amizades em relação à origem social do meu interlocutor, uma vez que as relações de amizade tendem a serem simbolicamente homogeneizadas pela relação estrutural dada pela classe, princípio das “afinidades eletivas” na perspectiva de uma convenção mútua. BOURDIEU, Pierre. *op.cit.*, 2012, pp. 267-268.

sua forma de ver o mundo ¹⁰⁶, e que o permite transcender as relações de classe. Ainda que afirme desconsiderar as diferenças quanto à posição social, a própria fala coloca o interlocutor em oposição àqueles amigos que estariam “fora da questão da área livre”, ou seja, ainda na medida em que o interlocutor tenta ocultar as hierarquias sociais pela herança de um valor moral herdado e que é visto como superior ao dinheiro, ele próprio reafirma antagonismos de classe o tempo todo. Na sequência, ele revela o quanto o estigma social atrelado ao fato de morar em uma “área livre” ¹⁰⁷, colocava, por parte dele, empecilhos na relação com os amigos: “Então tinha essas coisas, pessoas que estudavam e eu não estudava, estudavam em escola particular e eu não estudava, mas então tinha isso, a amizade era muito forte”, e aqui o estigma do local de origem é espontaneamente trazido à tona:

“sem querer mudar de assunto, eu lembro que quando eu fiz 16 anos, eu ainda estava morando lá na comunidade, então tinha essa questão do preconceito que era meu, o preconceito era meu, mais meu até do que meus próprios amigos, porque eu sempre meio que colocava um certo bloqueio, quando alguém dizia: - Ah! eu vou lá na sua casa. Eu dizia: - Eu não vou estar lá. (risos) – pra o cara não ir lá – eu vou sair, eu tenho outros compromissos, que era pra o cara não ir lá. Mas eu lembro que quando eu fiz 16 anos, um grupo de amigos meus que não moravam lá se reuniram, e eu lembro que sempre eu comentava com eles que eu não gosto da data do meu aniversário, eu faço aniversário no natal (...). Que data mais ingrata de se fazer aniversário, nunca vou poder fazer uma festa de aniversário então eu não gosto, e esse grupo de amigos meus se reuniu pra fazer uma festa, combinaram com meus pais, com meus irmãos, sem eu saber, entraram em contato, foram lá na minha

¹⁰⁶ Ao desconstruir as perspectivas tradicionalistas que envolvem o termo *pobre* na Ciência Social brasileira, a antropóloga Cynthia Sarti retoma, a partir de uma perspectiva estrutural, a família como elemento fundante na construção da identidade social dos pobres. Cf. SARTI, Cynthia Andersen. *A família como espelho. Um estudo sobre a moral dos pobres*. 2005, pp.52-53.

¹⁰⁷ Estigma referenciado por toda carga simbólica negativa que envolve a construção social eternizada no imaginário brasileiro sobre o termo “favela”, ou seja, pobreza, violência, drogas e todos os outros estigmas sociais, ou seja, a retratação da segregação social em termos socioespaciais (Cf. CHARLE, Christophe. *Situation spatiale et position sociale. Essai de géographie sociale du champ littéraire à la fin du XIXème siècle*. p. 45).

casa sem eu saber, conversaram com meu pai: - Olha, é uma amigo que a gente admira, e a gente quer dar uma festa pra ele e ele nunca deixou a gente vir na casa dele ...”

(Roberto, vigilante, funcionário público)

Neste momento, Roberto muda espontaneamente de assunto para abordar as questões de asseio da própria mãe: “Eu não sei porque minha mãe sempre foi organizada, a agente morava num barraco, mas minha casa era muito bem organizada, limpinha, minha mãe era impecável”. Então retoma a sequência da fala anterior¹⁰⁸:

“... a gente quer fazer isso pra ele, mas ele não vai deixar. Minha mãe falou: - Não, meu filho, se vocês querem, e daí , nem sei pra onde eu fui porque eles me tiraram, eu cheguei á noite e estavam todos eles lá, e daí acho que acabou essa questão porque eu vi todos eles lá. Todos, todos, todos, amigos que eu não via já algum tempo, eles não moravam lá, se reuniram, tinham convidado meus amigos de lá, da escola, convidaram professores meus, e isso foi muito marcante, então eu pensei, tolice da minha parte, né? Porque eles estão todos aqui, são meus amigos (...)”

(Roberto, vigilante, funcionário público)

As relações, como a fala deixa claro no começo, nunca foram mediadas por interesses econômicos ou de qualquer outra natureza, o mediador se torna o valor moral de “chegar ao ser humano”, legado pelos pais, embora, mais uma vez, o tempo todo o discurso estabeleça uma perspectiva relacional entre *quem fala* e os amigos, vistos a partir de uma posição social superior “estudavam e eu não estudava” ou “estudavam em escola particular e eu não estudava”. A diferença entre sua origem social e a dos amigos é sempre evocada em termos distintivos, a tal ponto que o estigma associado à favela que funcionou como algo a ser ocultado, no final é minimizado como “tolice da minha parte”. A festa surpresa promovida em sua casa na “comunidade” seria então o divisor de

¹⁰⁸ A relação entre as classes populares e a predileção pelos ambientes limpos aparece em *A Distinção* como traço do caráter utilitário, que facilita a organização em “limpos” e “asseados” (BOURDIEU, Pierre. *Op.cit.*, 2012, p. 440).

águas para superação de um estigma. A pobreza da origem é assim, novamente minimizada em detrimento ao valor *mais nobre* das amizades. Família e amigos assumem uma posição muito superior às contradições que, por sua vez, nunca passam despercebidas e são externalizadas incansavelmente nas entrelinhas.¹⁰⁹ Dito de outro modo, as hierarquias socioespaciais não lhe escapavam à percepção, embora o interlocutor se utilize de certas estratégias de desmerecimento de determinados valores simbólicos e econômicos no sentido de minimizá-las.

O concurso prestado na USP para a área de vigilância teria sido um *acaso* fruto da relação que mantinha com os estudantes da universidade nos anos 90, onde costumava, por conta do horário, dormir no quarto de um dos estudantes no Conjunto Residencial da USP (CRUSP) quando participava das festas. O rapaz, estudante da USP e seu colega, teria então insistido para que ele se inscrevesse em um processo seletivo para contratação de pessoal recém-aberto naquela época, sem mesmo ter noção do setor para qual a vaga se destinava. Sem muito interesse, a desprestensiva inscrição, que consistia no preenchimento de um formulário “muito básico”, teria sido então, após três fases do exame, sua porta de entrada para a universidade na condição de funcionário público. Com a possibilidade de ir para Hidráulica ou para o MAC, em fase de experiência ele teria então desistido da Hidráulica e optado pelo MAC: “eu confesso que eu não gostei da unidade, não gostei do cara [responsável pela unidade], sabe aquela coisa que não te batia? não rolou.”, foi assim que ele, após ser entrevistado pela Diretoria do museu e pelo Departamento Pessoal onde todos “foram muito receptivos” e perguntaram se ele “já conhecia o museu”:

“Ó, o MAC não, eu conheço outros museus”, conheço a Pinacoteca, o Museu Paulista, hoje que eu fiquei sabendo, há alguns anos eu fiquei sabendo que era Museu Paulista que eu chamava de Museu do Ipiranga, que todo mundo chama, mas não é Museu do Ipiranga, é Museu Paulista, então eu conheça esses muses, né? Pinacoteca, mas o MAC não. Você vê? Eu trabalhava do lado.”

(Roberto, vigilante, funcionário público)

¹⁰⁹ O distanciamento geográfico pode ser lido como indicação objetiva da posição social, observando que as diferenças de estilo de vida, entres as diferentes “frações” de classe, são distribuídos em um “espaço geográfico socialmente hierarquizado”. BOURDIEU, Pierre. *op.cit.*, 2012, p. 135. Tradução livre.

A visita ao “Museu do Ipiranga” ¹¹⁰ e à “Pinacoteca” foi utilizada como referencial de práticas culturais legitimadas: “acho que eu era do meu perfil, né? eu sempre gostei.” Fala que marca um elemento distintivo na trajetória, mesmo não estudando, ou frequentando escolas públicas, sem nem mesmo completar o Ensino Médio e ainda morando na periferia, visitar museus foi algo que fazia parte do gosto *natural* seria possível dizer ¹¹¹, isso porque seu contato inicial com o museu foi pela escola, tendo visitado o Museu da Academia de Polícia ¹¹², quando a partir dali a visita aos museus se tornou um hábito, quando ele começou a “ir sozinho”, sem nenhum auxílio dos pais que não possuem “nenhum conhecimento de arte” e aos quais ele nunca explicou nem mesmo “o que é MAC” ¹¹³.

Outras linguagens artísticas são citadas pelo interlocutor como uma série de possibilidades de atrações culturais disponíveis: “cinema de graça, teatro de graça, tem é, shows de graça, museus de graça”, indicando pela gratuidade do bilhete, uma possibilidade acesso *universal* que seria, então, dificultada pelo fato de haver no público pessoas mais interessadas no valor monetário que no valor estético: “eu já vi algumas pessoas falaram pra mim: - ah, mas se eu pagar pra assistir uma peça no Teatro

¹¹⁰ Como é popularmente conhecido o Museu Paulista, órgão vinculado à USP desde 1963 e que reúne também atividades de pesquisa e extensão.

¹¹¹ Por um lado, tal experiência contraria os dados da pesquisa sobre “O uso do tempo livre e as praticas culturais na Região Metropolitana de São Paulo (2005)”. Relatório do CEBRAP citado no Capítulo 2, ao mesmo tempo, não é possível controlar o quanto a minha presença pode ou não, forçar a produção desse dado em razão da dissimetria dada pela relação pesquisador e pesquisado (WACQUANT, 2006).

¹¹² Popularmente conhecido como Museu do Crime, fica localizado na Cidade Universitária, o Museu da Polícia Civil, que funciona dentro da Academia de Polícia, reúne acervo historio de investigação da Polícia Civil.

¹¹³ A fala indica que a visita ao Museu da Academia de Polícia teria sido a principal porta de acesso aos outros museus, inclusive o que teria estimulado o hábito da visita. No limite, um museu popular, com casos *curiosos* de crimes ocorridos no século XX, teria sido o que propiciou a frequência de outros gêneros de museu, como um museu histórico ou um museu de artes plásticas, fato que faz lembrar os entrevistados das classes populares por Bourdieu e Darbel, que visitam o museu sem princípio organizativo de um saber acumulado (Cf. BOURDIEU, Pierre. DARBEL, Alain. *op.cit.*, 2007, p.83). Levando em consideração a posição que o interlocutor, como explorado no Capítulo 03, tenta ocupar junto à tradição do MAC USP, fator que legitimaria sua posição, tal afirmação de alguma forma assume diferentes possibilidades de interpretação, considerando aqui que o *gosto* declarado como justificativa a um hábito espontâneo de visitação remete seu trabalho no panteão dos legítimos, dotados de herança cultural, ao mesmo tempo, a fala o afasta ainda mais da sua origem, o *museu* pode ser lido aqui implicitamente como oposição à *favela*, de quem busca minimizar o estigma da origem social. Ora, de algum modo, essa *tendência natural* às artes, presente em frases como “tá no meu perfil” evidencia, na perspectiva do interlocutor, que não é pelo fato de ter nascido em uma família pobre, que seu acesso ao mundo dos legítimos será interdito.

Brigadeiro, no teatro *fulano de tal* (...) lá que é pago é melhor que a peça que eu vou assistir no Teatro de Arena (...)", sendo que por outro lado: "aqueles teatros que têm ali no centro, que são teatros baratíssimos, que você paga R\$3,00 [ou] R\$4,00" e que tendo assistido peças ali pôde constatar que "não deixava nada a desejar pra qualquer outra grande peça que foi montada em outro lugar." O interlocutor, que afirma frequentar teatros de acordo com o tempo disponível, considera que "o mais importante é o espetáculo" ¹¹⁴.

A referência a uma estética pura surge de um modo que se pretende minimamente autônoma, na medida em que se tenta sobrepor o valor estético ao valor monetário, quer dizer, não importa o preço, a peça de teatro precisa ser pensada como um conteúdo *em si*, que é o "mais importante". A fala ainda está calçada por uma trajetória *ascendente* no âmbito cultural, que mais uma vez antepõe os termos *favela* e *museu*, não apenas como elemento distintivo entre ele, o vigilante que reconheceria o *valor* de uma estética pura em relação à quem apenas é capaz de identificar valores monetários, menores, mas, sobretudo, como forma de comprovar que seria possível mesmo às classes populares terem acesso ao capital cultural legitimado.

Defendendo o a língua portuguesa como a mais importante da grade escolar, como a "nossa língua" a qual temos a "obrigação" de falar bem, na sequência em que praticamente se desculpa: "eu não falo português corretíssimo, não tão bem, também não escrevo bem o português" ¹¹⁵, assim que ele revela ter um dicionário o qual consulta "eu tenho um dicionário aqui e na minha casa". O interlocutor cita como exemplo duas pessoas que admira nesse sentido, porque "falam corretamente a língua": O Prof.º Pasquale e o apresentador Jô Soares ¹¹⁶. É importante sublinhar que nesse caso, de algum modo, a fala acaba por revelar que reconhecimento das hierarquias estéticas vem, nesse

¹¹⁴ A pretensa gratuidade da fruição estética é o tempo todo associada à gratuidade ou aos preços baixos, que não justificariam uma inferioridade frente às produções de maior custo. As práticas culturais são assim indiretamente identificadas ao seu custo de produção e mesmo de frequência, grau estabelecido de comparação, por exemplo, entre peças mais caras e mais baratas. No limite, não gratuidade estética, mas uma severa comparação de valores financeiros, que busca reafirmar ou justificar, o que seria a possibilidade de acesso dos pobres ao meio cultural legítimo. A relação das classes populares com as questões estéticas, aparece nas pesquisas empíricas de Bourdieu, sempre mediadas pelo caráter utilitário, ou na recusa da gratuidade (Cf. BOURDIEU, Pierre. *op.cit.*, 2012, pp. 41-42).

¹¹⁵ O próprio interlocutor, que declara ter acesso ao capital cultural legítimo, se envergonha porque não fala bem a língua.

¹¹⁶ Ao mesmo tempo em que a fala indica a preocupação em demonstrar algum domínio do campo artístico, inclusive de reconhecimento, ainda que pequeno, de uma possível autonomia dos valores estéticos, há a referência aos ícones populares que justificam sua posição em relação ao uso da língua portuguesa.

caso específico, acompanhado de algum grau em demonstrar mais ou menos o conhecimento estético *em si* – ou uma esfera *relativamente* autônoma – e em diferentes campos artísticos, seja nas artes plásticas ou no teatro. Nesse sentido, a questão que será explorada mais adiante, é em que medida o museu assume ou não uma perspectiva de processo educativo, o que implicaria, principalmente na educação dos filhos, uma incorporação de *novos valores* de classe que traduziriam objetivamente uma possibilidade de ruptura com antigos valores por meio da ressignificação de determinadas práticas mediadas pelo *habitus*.

4.1 O vigilante *de dentro* e o *de fora*: dois caminhos de chegada ao MAM SP

É interessante pensar a fala do vigilante Roberto em relação ao vigilante Marcos e Manuel no MAM SP, sobretudo no que se confirma como uma situação *quase* correlata no que respeita à escolaridade dos pais, que não ultrapassa o atual Ensino Fundamental, bem como a origem social e, no entanto, em termos de atividade profissional, temos um contexto diferente no caso de Marcos que nasceu na Grande São Paulo e vivenciou atividades próprias do meio urbano, inclusive no que diz respeito às atividades profissionais do pai que também foi vigilante, oposto, portanto, aos pais *lavradores*, como se repete, por exemplo, no caso de Manuel que atualmente mora no bairro da periferia sul de São Paulo ¹¹⁷ vindo de uma cidade do interior do Paraná, filho de imigrantes do nordeste, tendo se mudado para São Paulo após um ano de casado com a atual esposa, nascida na Bahia. O pai se mudou para o Paraná aos 17 e ali conheceu a mãe, nascida em Pernambuco. Manuel, um dos filhos do casal, seguiu então os passos do irmão que já morava em São Paulo e dos “vários parentes”, mudou-se com a proposta de arrumar um emprego tendo acertado antes os detalhes com o irmão. Um dos filhos nasceu no interior do Paraná e os outros dois já em São Paulo. Casou-se ainda no Paraná

¹¹⁷ Ora, eis aqui a idiossincrasia, o vigilante do museu, que ainda mora na periferia de São Paulo, trabalha no lugar onde literalmente seu chefe declara no contexto de outra entrevista, que museu não é seria o lugar de “favelados”, que reúne na expressão “Museu não é lugar de favelado” toda a delicada relação entre a origem e o estigma social que envolve o bairro de moradia, aparece nas entrelinhas da fórmula mais bem acabada da expressão “museu não é lugar de favelado”. O vigilante, ao mesmo tempo em que afirma ser o trato com o público a melhor parte do seu trabalho, declara que isso não exige um “jogo de cintura”, pois muitas vezes tocam na obra e é necessária uma abordagem com toda delicadeza e – se poderia completar sem nenhum risco de exagero – *mesura*: “bom dia, boa tarde, com licença, essa obra não pode tocar, por aí”, o que nos faz lembrar aqui a sentença de seu chefe, pois como o museu não seria “lugar de favelado”, não é “no grito” que se consegue as coisas.

e sua esposa ocupa possivelmente, tanto em termos de capital simbólico quanto econômico, a mesma posição social que o marido, com um ano a mais de escolaridade – aliás, o interlocutor revela com certa *vergonha* nesse ponto durante a entrevista ¹¹⁸ –, também filha de pais imigrantes e com baixa escolaridade. Ele considera que sua atividade profissional tenha se iniciado aos 16 anos dirigindo tratores no sítio onde morava ¹¹⁹. As principais atividades aparecem divididas entre o tempo da escola e o tempo do trabalho, sendo o uso do tempo livre para a prática daquilo que ele “gostava mesmo”, que era o futebol, uma possibilidade de uso do tempo do trabalho, sacrificando a obrigação com o cuidado dos porcos que ficavam “passando fome” em detrimento do jogo de futebol, uma vez que o domingo, quando surge como possibilidade de tempo livre naquele contexto rural, era obrigatoriamente preenchido com a prática religiosa:

“Eu não frequentava museu porque na época, meu pai toda ida foi um homem muito católico, inclusive ele era congregado de uma igreja, então todo domingo a gente tinha que ir pra igreja, na missa e no catecismo, todo domingo, então como era num sítio, a gente não tinha acesso”.

(Manoel, vigilante terceirizado com mais de 10 anos de experiência)

O interlocutor parece deixar claro que há a necessidade de uma justificativa pelo fato de não ir ao museu quando criança. Misturam-se duas explicações, uma que se dá pela questão da falta do acesso ao museu naquele contexto rural, “num sítio”, e outra justificativa que se dá pelo preenchimento do tempo livre com a instituição igreja, que tomaria hipoteticamente o lugar da possível instituição museu. A escola não aparece como elemento marcante ou decisivo das suas práticas profissionais posteriores. Todas as suas atividades são definidas principalmente pelo aspecto do *fazer*, isto é, a prática

¹¹⁸ *Vergonha* que não indica possivelmente uma questão de gênero bastante marcada pela expressão “por incrível que pareça eu ainda vou completar, ela ainda estudou um ano a mais do que ^{sic} eu”.

¹¹⁹ Não seria possível aqui avaliar o modo como o pai se estabeleceu no campo, nem mesmo se a propriedade era particular. No entanto, a idade precoce com que o interlocutor afirma ter sido iniciado no mundo do trabalho, faz lembrar o chamado “paradoxo da riqueza” do meio rural brasileiro. Isto é, uma grandeza de ordem inversamente proporcional. Quanto maior o tamanho da propriedade (medida de riqueza), estatisticamente crescem as chances do trabalho infantil no campo. (Cf. sobre esse assunto, KASSOUF, Ana Lúcia. SANTOS, Marcelo Justus dos. *Trabalho infantil no meio rural brasileiro: evidências sobre o “paradoxo da riqueza”*. In: Economia Aplicada, 2010).

como regra. O início das suas atividades no museu, no cargo de vigilante, teria se dado ao *acaso* quando cobriu uma exposição há mais de dez anos, isso depois de trabalhar em bancos e residências, quando ele “acabou ficando” no museu, o “melhor lugar” para trabalhar. Com o Ensino Fundamental incompleto, deixou o interior do Paraná para arrumar um trabalho em São Paulo, onde ele exerceu profissões variadas, todas aprendidas “na base mesmo da prática”, tais como metalúrgico ou tecelão, esta última que exerceu por mais de sete anos ¹²⁰.

O trabalho no museu, seja como contratado diretamente pela instituição ou como prestador de serviço em outras instituições ¹²¹, permite não apenas o trato direto com o público visitante, muitas vezes leigo, elemento de oposição imediata em relação à posição ocupada pelo funcionário na hierarquia do museu, como também permitiria por outro lado o que seria o trato *direto* – por assim dizer, com os artistas ou aquele que “é

¹²⁰ Não há como ignorar que estamos ante dois universos simbólicos bastante complexos mediados pelos fluxos migratórios internos que se seguiram no Brasil do século XX. Em um primeiro momento, temos os pais Pernambucanos que seguiram para o interior do Paraná, exercendo atividades essencialmente ligadas ao cultivo da terra enquanto que anos mais tarde, temos o filho nascido no campo que vai migrar para o meio urbano. Não, por certo, como abordar o termo *imigração nordestina* sem antes dissociá-lo dos estigmas produzidos pelo senso comum e muitas vezes pelo próprio debate acadêmico, sobretudo em certa tradição do pensamento político e social brasileiro que dicotomiza o Brasil por uma perpétua divisão entre o atraso o progresso, o que faz lembrar a imagem estigmatizada do imigrante nordestino, que é reproduzida pelo documentário Viramundo do diretor Geraldo Sarno (1965), de um trabalhador migrante nordestino, modelo tradicional do atraso, desajustado à modernidade e trazido pelo Trem do Norte (metáfora imagética da modernidade do centro-sul) para São Paulo, ou para o *progresso*. Uma oposição à essa perspectiva pode ser discutida através do trabalho do historiador Paulo Fontes, que ao estudar o fluxo dos imigrantes nordestinos na zona leste de São Paulo, no bairro de São Miguel Paulista, aborda como esse fluxo migratório de trabalhadores do nordeste entre os anos de 1940 a 1960 rumo ao sudeste, se assentou antes na busca por direitos, sobretudo trabalhistas, que uma mecânica consequência da transição entre Brasil rural e o Brasil urbano, o que equivaleria simplesmente obedecer a uma demanda por força de trabalho braçal no interior de São Paulo. (Cf. FONTES, Paulo. *Um nordeste em São Paulo: trabalhadores migrantes em São Miguel Paulista (1945- 1966)*. 2008. esp. pp. 27 a 36. *Para uma análise da relação entre a o debate acadêmico dos anos 50 e a linguagem cinematográfica do documentário vira mundo*, cf. p. 77). Ora, sob uma perspectiva bourdieusiana não há qualquer sentido em pensar um fluxo migratório qualquer, sobretudo um de transição entre o meio rural e o meio urbano, considerando apenas a dimensão material da existência sem considerar a presença do mercado de bens simbólicos nessa transformação e a própria *ressignificação* do habitus nessa transição, enquanto gerador de uma percepção que valoriza e aprecia os elementos da vida urbana, ou nos termos de Bourdieu: “De fato, a atração do modo de vida urbana só pode ser exercido nos espíritos convertidos às suas seduções.” – “*Et de fait, l'attraction du mode de vie urbain ne peut s'exercer que sur des esprits convertis à ses séductions*” (BOURDIEU, Pierre. *Reproduction interdite. La dimension symbolique de la domination économique*. In: Études rurales, Tradução livre. Trata-se do artigo que revisita mais de dez anos depois um estudo inicial sobre o estudo dos solteiros na sociedade rural de Béarn. (Cf. BOURDIEU, Pierre. *Célibat et condition paysanne*. In: Études rurales, 1962. pp. 32-135). De outro modo, essa mesma dimensão simbólica em termos de relações, posições e ajustes em relação ao desenvolvimento urbano foi abordada no contexto brasileiro por Antônio Cândido, em seu conhecido estudo na década de 50 sobre as transformações do modo de vida do caipira no município de Bofete, interior de São Paulo. (Cf. CANDIDO, Antonio. *Os parceiros do rio bonito. Estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida*. 2003).

¹²¹ A prática do “bico” indicada pelo chefe da vigilância.

um grande artista”, sujeito o qual o interlocutor não apenas indica como referência, mas apresenta através da fala toda a dimensão de *respeito* e *distanciamento*: “pra falar a verdade eu nunca falei: eu não gosto dessa obra (...) cada um tem seu talento e sua natureza para fazer aquela obra”. No entanto, apesar de gostar do trabalho com o público, o qual existe a necessidade tácita de se prestar alguma reverência, o vigilante revela que se fosse para escolher, escolheria trabalhar com o setor educativo – posição diretamente ligada à curadoria, a qual reconhece como a mais importante na hierarquia, porque “controla todas as exposições” –, ao passo que o setor educativo, alvo de sua predileção porque “trabalha diretamente com público (...) quando eles estão com algum público, eu estou fazendo meu trabalho de segurança, mas to ouvindo tudo o que eles estão falando.” Ao mesmo tempo em que trabalha, ele está “ouvindo” o que “eles estão falando”. Oposição declarada entre duas funções que trabalham diretamente com o público: a fala separa a função do vigilante que *trabalha* da função do educador que *fala*. É uma dicotomia interessante que possibilita pensar como o trabalho passa aqui a ser recolocado – a partir das experiências práticas do interlocutor – também em termos de uma *prática de formação*, ou pedagógica, do museu elaborado em termos concretos de uma prática do fazer, ou neste caso, de um fazer lúdico ¹²².

Outra oposição bem marcada é a diferença entre o ele, o interlocutor, e os amigos, cujas trajetórias não estão de modo algum ligadas ao universo das artes ou ao museu. Atualmente, falar com os amigos sobre o trabalho, muitos dos quais, aliás, já teriam visitado o museu a convite do próprio vigilante, é levado “para o lado pejorativo”, afirma, porque dizem: “trabalhando no museu? tá ficando velho” (risos).

O uso do tempo livre é marcado pela dedicação à família: “Eu gosto de visitar meus filhos, meus netos, gosto de ir ao shopping com a minha esposa” e também ao futebol: “Uma coisa que eu gosto muito, muito, muito mesmo de apreciar é futebol” – o que seria o motivo de piada entre os colegas de trabalho por uma disputa entre times, quem ganha e quem perde em um determinado campeonato. Há ainda as missas que ele acompanha “tranquilamente pela televisão” e o tempo dedicado à visita de outros museus, feitas sozinho e nos intervalos de trabalho, no horário de almoço, como a Oca

¹²² Ao estabelecer um diálogo entre o debate museológico e a sociologia, Eilean Hooper-Greenhill chama a atenção sobre a necessidade de se investigar certas assimetrias entre o que se categoriza comumente, como um sentido geral de “grande público” (*general public*). Ou seja, há diferenças no modo como o público leigo recebe a informação legitimada pelo museu – este, remetido na perspectiva da pesquisadora a um ideal mítico – a partir de diferentes experiências, trajetórias e referenciais que não são homogeneamente construídos. (HOOPER-GREENHILL, Eilean. *Changing values in the art museum. Rethinking communication and learning*. In: Museum Studies, 2009, p. 560).

¹²³, bem próxima ao museu no Parque do Ibirapuera, para ver a exposição do Luís Gonzaga ¹²⁴, ou a exposição sobre “corpos humanos” ¹²⁵. Além de outras visitas que são feitas exclusivamente por motivo de trabalho extra como o Museu da Casa Brasileira ¹²⁶. O interlocutor declara, entretanto, que não havia um tempo dedicado à visitação de museus com os filhos, o que justifica primeiro pelo fato de ele mesmo, antes de trabalhar no museu, não ter conhecido nenhum outro: “eu nunca tinha ido no museu ^{sic} (...) nunca fui visitar o museu”. As memórias de infância aparecem aqui ligadas aos aspectos da vida rural, à igreja e ao tempo dividido entre a responsabilidade imposta pelo trabalho e a fuga para o lazer. Em comparação à fala do vigilante Roberto, Manuel não parece esboçar nenhuma tendência que aponte para uma concepção de autonomia dos valores propriamente estéticos. O museu, inclusive a prática da visita, ocupa exatamente o tempo do trabalho, sendo reservada a prática religiosa para o tempo livre e de convivência familiar. Há um reconhecimento das hierarquias do museu e do próprio valor estético, mas de nenhuma forma esse reconhecimento parece apontar para um conhecimento estético e de uma consequente incorporação desses valores, embora haja uma perspectiva de acesso pedagógica ao universo simbólico do museu.

Marcos, que também trabalha no MAM SP, nasceu na Região Metropolitana de São Paulo e é filho de pais nascidos no interior do Estado, embora tenha passado parte da infância na zona leste da cidade de São Paulo e na região da Grande São Paulo, até se mudar novamente para a cidade onde trabalhava e agora reside na zona sul. Filho de um segurança patrimonial e de uma manicure “que completou os estudos” com mais de 50

¹²³ Espaço expositivo com mais de 10 mil m², localizado no Parque do Ibirapuera, o Pavilhão Lucas Nogueira Garcez, ou simplesmente Oca, foi projetada pelo arquiteto Oscar Niemayer no início dos anos de 1950. Já abrigou o Museu da Aeronáutica, do Folclore e desde 2010 é administrado pela Secretaria Municipal de Cultura e pelo Museu da Cidade.

¹²⁴ Exposição na Oca entre julho e setembro de 2013: “O Imaginário do Rei – Visões sobre o Universo de Luiz Gonzaga”, com entrada gratuita. Com curadoria de Bené Fonteles, a exposição abrigava discos e itens pessoais do músico Luiz Gonzaga, conhecido popularmente como *O Rei do Baião*. A exposição possuía todos os atrativos de uma proposta “grande público”, ou seja, um ícone da música regional brasileira, entrada gratuita, itens pessoais e etc.

¹²⁵ A exposição teve duas versões exibidas na Oca, a primeira “Corpo Humano: real e fascinante” e a segunda “Corpos – a exposição”, a primeira em 2007 e a segunda em 2010, ambas idealizadas pelo professor de anatomia e biologia celular Roy Glover da universidade de Michigan (EUA), a mostra ganhou destaque ao redor do mundo, exibindo trabalhos com corpos humanos dissecados. O valor do ingresso foi entre R\$30,00 e R\$40,00.

¹²⁶ Localizado em uma mansão dos anos de 1940 no cruzamento da Avenida Faria Lima com a Cidade Jardim, o Museu da Casa Brasileira (MCB) foi fundado em 1970 como Museu do Imobiliário Artístico e Histórico Brasileiro. Seu acervo é composto por um mobiliário que perfaz o período do século XVII ao contemporâneo, além de legitimar trabalhos de Design com o prêmio anual Design Museu da Casa Brasileira.

anos de idade, passando a ter o ensino médio completo, atualmente é graduado e cursa pós-graduação *lato sensu*, tal como a esposa, também graduada em instituições privadas de ensino superior, depois de terem cursado escolas públicas de ensino fundamental e médio. Atualmente funcionário do museu, trabalhou antes em um condomínio fechado e na Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (OSESF) por um curto período de tempo, já que a “gratidão” aos seus empregadores que o haviam contratado recentemente o impediu de se mudar definitivamente para OSESF:

“Daí eu não aceitei a oferta da Osesp porque eu tinha acabado de entrar na empresa terceirizada e eu acho que até eu optei mal talvez na ocasião, **porque por gratidão eu falei não**. Eu não posso aceitar quem me deu emprego há tão pouco tempo eu já troquei, e aí eu fiquei na Osesp durante um ano. E aí quando a empresa percebeu que eu podia sair eles me tiraram da Osesp, eu preparei uma pessoa lá, e eles me deram uma carteira de clientes, e nessa carteira de clientes aí eu tinha 20 clientes, então eu tinha Pernambucanas, eu tinha banco Bradesco, uma série de clientes, então uns grandes outros menores que eu tinha que fazer uma rotina mensal e fiscalizar”.

(Marcos, vigilante, CLT)

A chegada ao museu está mediada por uma questão comercial. A primeira instituição cultural foi a Osesp ¹²⁷, a qual ele, então funcionário terceirizado, teria renunciado a uma proposta efetiva na zeladoria por gratidão ao seu empregador ¹²⁸ que o havia recém-contratado. Em certo sentido, a fala parece tender a uma valorização de alguns clientes “uns grandes outros menores” mais pelo poder econômico de certos grupos “Bradesco”, “Pernambucanas” que pelo poder simbólico propriamente. A fala

¹²⁷ Sob a administração da Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo, a Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (Osesp) foi fundada em 1954 e desde então a instituição foi marcada por uma série de problemas técnicos até o ano de 1997, período em que se deu, por um arranjo entre as políticas econômicas e culturais, a reestruturação da Osesp, o que culminou com a inauguração da Sala São Paulo como sede da orquestra, anexa à Estação de Trem Júlio Prestes em São Paulo, sendo que hoje é a principal orquestra do país no que diz respeito à produção simbólica no campo da música erudita.

¹²⁸ Interessante pensar aqui a relação entre empregado e empregador colocada em termos de “gratidão” e toda a estrutura de “lógica das relações simbólicas” que revestem esse caráter de dominação tanto do ponto de vista econômico quanto das motivações pessoais e que é dado antes de tudo por uma ordem estrutural. (Cf. BOURDIEU, Pierre. *Condição de classe e posição de classe*. In. *op.cit.*, 2011. p.25).

acaba por colocar a Osesp, enquanto instituição cultural, no mesmo patamar de um banco privado ou de uma rede de lojas populares, ou seja, o financeiro prepondera sobre o simbólico quando se tenta definir quais seriam os clientes “grandes”. A diferenciação entre a própria Osesp e o museu não se dá especificamente pela mudança de um determinado padrão simbólico:

“O que você acha que é diferente no museu [em relação à] com a Osesp que você já trabalhou?”

Eu acho que o clima é melhor...

Clima?

É. Assim, você não tem... Vou dar uma... Eu trabalhei no Fleury, você tem uma pressão ali, amigo que é... Sabe? *nego fungando no seu cangote o tempo todo*. Qualquer coisa que você faça reflete. Se você faz um negócio errado, reflete negativamente e chega no^{sic} ouvido de quem não deveria muito rápido.”

(Marcos, vigilante, CLT)

O “clima” de um bom lugar para se trabalhar assume o primeiro plano no critério de escolha, ou que define a diferença entre trabalhar na Osesp, no museu ou no Laboratório Fleury ¹²⁹. As questões de infraestrutura se sobrepõem ao valor estético:

“Uma amiga nossa foi pra Bélgica, ou pra algum país não me lembro da Europa, e ela tava andando em um museu, museu chique, e viu dois baldes no meio da exposição, ela tirou foto, perguntou pro segurança: - Ah! Tem goteira. (...) [e isso] fora do país, na Europa...”

(Marcos, vigilante, CLT)

¹²⁹ Rede de Laboratórios de Medicina Diagnóstica Fundada em 1926 em São Paulo. Em expansão desde os anos de 1970, suas unidades se localizam nos bairros nobres da cidade de São Paulo e no interior.

O nome do museu ou o país são detalhes secundários na fala, o valor simbólico de referência imediata aparece atrelado a um valor de distinção: “museu chique”, e ao fato inesperado ou absurdo de haver goteira ali, naquele “museu chique” e “fora do país, na Europa”, fato que seria digno do registro fotográfico, os “dois baldes no meio da exposição”. No mesmo sentido, outros valores de ordem prática da vida são valorizados na defesa de uma determinada disciplina escolar:

“Tudo é matemática, a maioria das profissões se baseiam em matemática, se você tem facilidade em matemática, não tem como você se dar mal. (...) Uma vez eu escutei o *Ratinho* falando: “Porra! Aprendi raiz quadrada na vida e nunca usei. Meu! Nunca usou porque você não foi ser engenheiro, amigo, senão, você ia usar”.

(Marcos, vigilante, CLT)

A matemática seria a garantia de não “se dar mal [na vida]”, usam-se os números caso se pretenda seguir na Engenharia, carreira tão tradicional no Brasil quanto Direito ou Medicina. Quer dizer, o aspecto prático da matemática enquanto garantia – material – da existência. A fala é investida de argumentos contrapostos à *opinião* do apresentador de televisão *Ratinho* ¹³⁰ sobre a matemática, para quem saber raiz quadrada não teria utilidade prática.

As principais atividades que preenchem o uso do tempo livre com os filhos estão ligadas à religião: “Agente leva pra Igreja, somos católicos, acho que é importante levar e mostrar a importância pra eles também”. O uso do tempo livre para o lazer está em jogar futebol e videogame com os filhos, algo que os filhos, ele frisa, *terão que* “torcer pra o Corinthians e jogar videogame (risos)”. Ainda sim o museu seja citado como elemento importante na formação:

¹³⁰ Carlos Roberto Massa, conhecido como *Ratinho*, apresentador do programa de TV chamado “Programa do Ratinho” em uma emissora de canal aberto que estreou em 1998, se popularizou ao exibir *ao vivo* uma série conflitos de ordem privada, como brigas conjugais e resultados de testes de DNA. Considerando a relação estreita entre televisão e economia, bem como todos os campos de produção cultural (BOURDIEU, Pierre. *Sobre a televisão. Seguido de A influência do jornalismo e Os jogos olímpicos.*, 1997. p.81), o que favorece, de fato, a heteronomia do campo, Massa, que também é empresário, se tornou uma espécie de porta-voz dos negócios para a “classe C” no mundo da mídia e da propaganda: “Ratinho quer classe C em compra na web” (*Folha de S. Paulo* 27.04.2011), “Ratinho fala sobre classe C sem preconceito” (<http://www.publicisbrasil.com.br/ratinho-fala-sobre-classe-c-sem-preconceito/> <<Acessado em 22.12.2014>>).

“(...) a gente comenta aqui que hoje crianças de cinco anos, já de cinco pra cima, já visitam museu. As escolas [públicas] que eu estudei não tinham esse hábito, eu ia pra o Playcenter¹³¹, pra chácara não sei das quantas, pra o museu não. E a gente vê que é uma política que tá mudando.

Seu filho costuma ir pela escola?

Pela escola e vem comigo também.

Você costuma trazer ele ao museu?

Claro! Também.”

(Marcos, vigilante, CLT)

A prática de visitação seria incentivada não apenas pela escola como pelo próprio pai, que critica sua própria escola por não tê-lo levado ao museu na infância. Não se pode dizer aqui que há um reconhecimento de um valor propriamente estético das obras de arte, senão de um reconhecimento prático das hierarquias que legitimam a instituição museológica:

“(...) Teve uma outra ^{sic}, que era uma obra, tinham uns cacos de vidro, uma escada, parecia uma... tava meio bagunçado. A obra do cara... Acho que era um negócio de montagem, uma coisa assim. Chegou um prestador de serviço nosso. Meu! Ele viu a escada no lixo. Achou que era no lixo, ele viu a escada boazinha ali, precisava mexer num negócio, catou [a escada] e subiu. Aí segurança falou: -Quem autorizou você a fazer isso aí? – aí ele falou: Quem autorizou a fazer o quê?

Ele pensou [possivelmente]: - o que eu fiz de errado?...

Ele falou: - você pegou a obra. Ele: - Que obra? Porra, a escada! Desce daí. Ele desceu. O segurança catou, chamou a curadoria, né? O cara cobrou uma

¹³¹ Parque de diversões.

nota pra passar um pincelzinho onde o cara tinha colocado os pés...

Entendi...

Porque nem todo mundo tem essa visão aguçada de museu. Eu lembro, não sei se você chegou a ver, tem um negócio no Porta dos Fundos: “o que é arte moderna” que é um anão, Porra! Aquilo é humano meu! Tem gente que vê obra de arte onde a maioria das pessoas não vê, aí você trabalha no museu você fica mais... eu fui no MASP e fui no Itaú Cultural. Itaú Cultural não, no prédio do Itaú ali na Conceição, você vê uma determinada obra e você já consegue identificar quem é o artista, você se familiariza com esse mundo...”

(Marcos, vigilante, CLT)

A obra de arte que foi confundida com “lixo”, e o uso da escada que era parte da obra pelo prestador de serviços e depois o prejuízo financeiro do “cara” que cobrou uma nota para “passar um pincelzinho” ali. Mais uma vez há a reafirmação do valor financeiro em detrimento ao valor propriamente estético da obra, sem esquecer, contudo, a hierarquia que a legitima. Em certo sentido, ele defende o equívoco cometido pelo prestador de serviços que utilizou parte da obra como escada ao invocar a necessidade de uma “visão aguçada” para se entender o museu, então o interlocutor se utiliza de um vídeo de comédia no canal virtual Youtube para definir o modo como ele entenderia o conceito de obra de arte: “tem gente que vê obra de arte onde a maioria das pessoas não vê”. A arte é remetida, pela fala, a uma perspectiva de algo pouco prático, o que pode ser pensada como um valor menor quando comparada à perspectiva utilitária tanto de certas disciplinas escolares quanto de certos cargos e profissões que se justificam pelo caráter objetivo na fala do interlocutor. A arte, produto de uma “visão aguçada” está, portanto, circunscrita fora dessa perspectiva.

Trata-se de um grupo composto por humoristas que vinculam *sketches* na internet via portal Youtube. No episódio em questão, um casal visita uma galeria de arte e são levados a situações caricatas, pautadas pela lógica do absurdo, tal como a venda de um anão vivo como obra de arte. O episódio em questão está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0Dt8ZFihbno> <<acessado em 18.04.2014>> Segue a transcrição:

Artista: - Arte é isso! Arte é o nada. Arte é o sentir e eu sinto que essa é minha maior obra [referindo-se ao anão humano, amarrado em uma tela branca] – o nome é: dor e saudade.

1: Só um instantinho. É muito bonito isso tudo, mas isso é um anão de verdade?

Artista: É Sandro, o nome dele.

1: E Sandro está morto?

Artista: Sandro não está morto. Sandro está repousando, ele só reage quando ele entra em contato com a dor [cutuca o anão com um cabo de vassoura]

Anão: Aí, aí, aí, ai. Desculpa!

2: Genial!

1: Isso é genial! Ele está sentindo dor de verdade?

Artista: Sem dor, não há arte!

2: Quanto custa?

Artista: 120 mil reais.

2: Vendido! Obrigada, maravilhoso.

1: Você não pode vender um anão. Um anão, verdadeiro.

Artista: O anão é um estudante de teatro voluntário e faz FAU. Tá tudo certo!

2: Pronto! A gente põe no quarto.

1: Que quarto?

2: No nosso quarto, na cabeceira.

1: Não vai botar no quarto que nem nosso quarto é [diz cochichando]

2: Amor, olha só, serve até como um alarme. A gente tá dormindo, entra alguém ele grita.

1: Como é que ele faz para fazer coco e xixi, essas coisas de ser humano? [pergunta para a artista]

Artista: No chão. Faz parte da obra.

2: Qualquer coisa agente coloca na sala.

1: Que sala? no mínimo tem que botar no banheiro com uma privada aberta.

2: Como é que a gente faz pra alimentar?

Artista: É. Não alimenta. Então, no caso, você deixa o anão definhando de fome e de sede, e aí, quando ele morrer, o ciclo do título da obra se completa. É dor e saudade. Saudade, no caso, do Sandro.

2: É maravilhoso!

1: Ele vai morrer e acaba a obra?

Artista: Não! Você deixa a carcaça do anão no chão e daí você tem uma obra de natureza morta.

2: Tá decidido, eu vou levar.

1: Na verdade a gente vai dar uma volta e vai ver se tem mais coisas aí de repente...

Artista: Na verdade eu queria dizer é que se vocês fizerem uma festinha de amigos, o que vocês podem fazer é isso [chacoalha um spray de pimenta e pressiona contra os olhos do anão, ele grita de dor] e ele faz essa performance a noite inteira, é uma graça...

2: Vem cá, se eu der pra ele uma daquelas raquetinhas que dá choquinho, para matar mosquito, será que ele mata, hein?

1: Não vou te dizer que, que não mata...

2: Maravilhoso, Amor.

1: A Cintia se deslumbra é uma, uma...muito linda. A gente vai dar uma volta na galeria porque tem muita obra de arte, te coisas muito bonitas pra ver se ela também se empolga com alguma coisa.

Artista: Gosta de esculturas?

2: Amo!

Artista: Então, tem uma do estupro coletivo que é a cara de vocês. Vem comigo, vocês vão gostar.”

4.2 Transportadores: duas trajetórias, o mais antigo e mais novo

Alberto, 43, que trabalha em uma das empresas de transporte, com 25 anos de experiência, nasceu na região norte do país, começou a trabalhar aos 12 anos de idade e com 16 anos teve seu primeiro registro pela CLT no setor de transporte de cargas. Alberto, que hoje mora na zona leste de São Paulo ¹³² nunca estudou nem tão pouco frequentou museu “só vivia no meio do mato”, como declara o filho de agricultores que também nunca estudaram, embora a esposa tenha concluído a 8ª série do Ensino Fundamental, série em que uma das filhas está cursando em escola pública e a outra filha, que também começou a trabalhar aos 16 anos, está cursando em uma instituição privada.

Para Alberto, que já trabalhou com mudança, o trabalho com obras de arte é muito mais interessante, porque “cada dia é uma coisa diferente”, embora o cuidado do transportador tenha que “ser o mesmo”, não importa o gênero que ele diferencia entre “arte moderna” e “arte contemporânea”:

“Vou te dar um exemplo: essa garrafa [aponta para uma garrafa plástica de água em cima da mesa] pode ser uma garrafa de plástico pra mim e pra você não vale nada, mas o artista pode dizer que é uma obra dele e pra nós, a gente tem que chegar lá com luva, com o maior cuidado do mundo, como se fosse uma obra. Você nunca pode pensar que ela é uma garrafa. Ela é uma obra de arte porque pro artista é uma obra de arte. Então existe tudo isso aí entendeu? Então às vezes acontece isso aí, você chega lá num quadro e o cara só encheu a mão de tinta e botou a mão lá e pra ele é uma obra. O nome do cara é uma obra. Então você não pode nunca pensar nisso: não, não vale nada! Não vale nada aos olhos de muita gente, mas pra o artista e na área da arte é uma coisa valiosa, então você tem que ter muito cuidado e atenção, conduzir com bastante cuidado, com luva tal e independente da situação, ter muito cuidado e sabe...”

(Alberto, transportador há 25 anos)

¹³² Região que reúne distritos historicamente formados por trabalhadores e operários.

Não dá pra dizer, tendo em vista a discussão teórica trabalhada até aqui, que seja novo tal concepção em relação à arte contemporânea ¹³³. O que surge como novo é que na trajetória de alguém com nenhuma escolaridade, existe não apenas não o cuidado em separar os gêneros artísticos, como identificar a hierarquia que legitima um produto simbólico “é uma obra de arte porque pro artista é uma obra de arte” ¹³⁴, ainda que possa parecer para *mim* ou para você tão somente uma garrafa de plástico, assim como também reconhece, mais adiante, de modo prático, o curador, isso porque “a gente faz o que ele manda”.

Alberto associa a obra aos detalhes técnicos de transporte, “o tipo de material que pode ser embalado” e que dada a grande variedade desses materiais isso só poderia ser aprendido “com o decorrer do tempo”, como afirma ¹³⁵. Tendo trabalhado anteriormente com mudança internacional, a própria empresa teria começado a “mexer com obras de arte” e foi essa experiência que o teria gabaritado para trabalhar há cinco anos na empresa atual. Seu primeiro contato com arte foi mesmo pelo trabalho, que no início lhe parecia até um negócio “complicado”, mas que se acostumou com o tempo “porque você acaba gostando e sendo o que você sabe fazer de melhor”. E aqui é possível identificar uma perspectiva *de dentro*, de quem se percebe como profissional, que entende dos detalhes técnicos que envolvem os diferentes tipos de embalagem no setor de transporte ¹³⁶, fator de conflito com quem seria *de fora*:

“Acontece às vezes de você chegar lá e [alguém dizer]: - ah, mas eu quero que faça a embalagem desse jeito. E você: - ah! Mas assim não dá certo! E você pega e faz do jeito da pessoa e diz: - eu não falei que não dava certo? Então vamos pegar e fazer do outro jeito? e isso

¹³³ Como discutido amplamente no Capítulo 1, a partir de Bourdieu (2012) essa perspectiva da arte como continuação da vida prática cotidiana, eternizada, por exemplo, no ditado popular a *arte imita a vida*, que surge, mais adiante, espontaneamente na fala do interlocutor: “O que eu gosto mais, o que eu acho mais bonito é óleo sobre tela. Pintura de paisagens, eu acho fantástico porque é fácil, eu acho, você pegar uma garrafa dessa e falar que é obra. Agora você pintar, fazer um negócio bonito e chegar lá é uma paisagem ou a foto de uma pessoa, você chega lá e vê a pessoa, entendeu?”

¹³⁴ Fato esse que remete ao museu às rígidas hierarquias reconhecidas e respeitadas, como testemunhado no trabalho de campo ou etnográfico (Capítulo 02).

¹³⁵ Remetendo assim, a perspectiva da especialização atrelada ao tempo de experiência profissional. Lembrando que, há funcionários do transporte de obras de arte que anteriormente já trabalharam em açougues e mesmo como “corte de cana”.

¹³⁶ Ou posição autolegitimada pelo domínio de uma técnica.

em várias situações. É relativo. É espontâneo sabe assim? Então você chega, depois eu vou descer lá e te mostro mais ou menos alguns exemplos de caixa e de como é que é. Você entendeu porque cada obra é um sistema de embalagem? Você vai embalar um tapete é uma coisa, se você vai embalar um quadro é uma coisa, se você vai embalar uns móveis ^{sic} é outra coisa. Cada coisa é um sistema de embalagem e um jeito de lidar, você entendeu?” ¹³⁷

(Alberto, transportador há 25 anos)

O domínio técnico adquirido pela experiência é tão grande que implica de forma resignada a *comprar briga* com outros especialistas quando a questão de embalagem está em jogo, que seriam micropontos de conflito em um campo altamente especializado, mas que a experiência em uma determinada área, justificada por uma trajetória de trabalho de mais de 20 anos, cria, do ponto de vista do agente, o direito de defender sua posição e que é uma posição de quem “gosta” do que faz, uma vez que trabalhar seria inevitável “trabalhando com arte ou não você tem que trabalhar”, então, “nada melhor do que trabalhar e viver bem, gostar do que tá fazendo” ¹³⁸.

Alberto defende a matemática como a disciplina mais importante no currículo escolar, “porque através da matemática você consegue ter um controle financeiramente sobre você” associada ao que ele chama de “cultura” associando o termo à ideia de um *verniz social*: “cultura também porque ser educado e entender das coisas é muito bom e

¹³⁷ Remetendo mais uma vez ao trabalho de campo, a fala localiza com precisão um ponto de conflito latente no campo, que o fato de transportador se remeter ao corpo profissional de conservação e restauro, como concorrente imediato no campo, ou posição dominante. A profissional de conservação, que dependia, quando da minha estada no campo, do pessoal do transporte para deslocar algumas obras que estavam sendo higienizadas, via a equipe de transporte como subordinada à sua autoridade técnica, chegando, inclusive, a reclamar que o tempo de almoço autorizado ao pessoal do transporte, pelo setor de produção, era longo demais. Ao mesmo tempo, outra referência imediata, como também identificado no trabalho de campo, são os montadores, outra função específica na hierarquia: “Eu poderia fazer uma montagem muito bem, fazer uma montagem e desmontagem de obra muito bem, conduzir as obras pra onde for viável muito bem, entendeu? Isso aí eu garanto pra você que eu faria perfeito, sem problema nenhum!”.

¹³⁸ “Você tem que trabalhar”, o trabalho é sempre remetido à perspectiva do sacrifício necessário para as classes trabalhadoras, como colocam Sennet e Cobb (Cf. SENNETT, Richard. COBB, Jonathan. *The hidden injuries of class*. 1979. p. 128. Ora, se ainda na perspectiva de Sennet, a ética do trabalho pressupõe o uso disciplinado do tempo e o consequente adiamento da disposição (SENNET, Richard. *op.cit.*, 2011, p. 117) o interlocutor associa a trabalho com a arte, a um acréscimo de prazer ao tempo do trabalho, esse que adia a satisfação.

eu acho que também seria um ponto importante, entendeu?” e que seria preponderante em relação à educação física, “porque educação física você pode fazer à noite quando você sair do trabalho.”, ou seja, educação física aparece na fala relacionado ao cuidado com o corpo e assume aqui um papel menor ¹³⁹.

O transportador cita a família como principal ocupação das horas livres, algo que gosta de fazer é estar com a família, o que seria, de acordo com a própria fala, mais importante que ler um livro ou um jornal:

“Olha! Eu sou um cara que eu leio pouco. Eu quase não gosto de ler. Eu só leio o que eu sou obrigado a ler pra mim ^{sic} entender. Mas se eu tiver que pegar um jornal, e tiver que pegar um jornal e tiver que pegar um livro alguma coisa, eu faço isso. Eu não gosto de ler. Eu trabalho de segunda à sexta ou de segunda a sábado, depende da situação. Eu gosto de chegar em casa, assistir a um Jornal Nacional, ouvir uma notícia. Às vezes, porque minha família tá perto de casa, conversar com meus irmãos, ver se tá bem, a gente pode se ajuntar um com o outro, uma palavra amiga ou uma coisa parecida, saber se meus sobrinhos tão bem ou se a gente pode tá se ajudando. Eu sou uma pessoa mais ou menos assim, naquela reunião, tomando cerveja, outros que não bebem tomam refrigerante, faz um almoço na casa de um, faz um almoço na casa de outro. Dificilmente a gente almoça um na casa do outro ou se reúne pra bater papo, porque nós somos em muitos então nessa parte aí nós somos bastante amigos, sabe assim? Nós nunca chegemos ^{sic} assim pra discutir ou pra falar isso. A gente chega pra conversar... eu sou muito família, sabe assim?”

(Alberto, transportador há 25 anos)

¹³⁹ Corpo que nos termos de Bourdieu pode ser objetivado pela classe social, o cuidado com o corpo revela a disposição incorporada pelo *habitus*, uma vez que nas frações de classe dominante, o cuidado com o corpo, intrínseco à representação, soma-se a um ganho simbólico, na mesma medida, quando se desce na hierarquia social, esses cuidados diminuem, relação utilitária com o corpo – o que implica também na diferença entre classes no que se refere à escolha de determinadas práticas esportivas (BOURDIEU, Pierre. *op.cit.*, 2012, p 234). A educação física, entendida como exercícios propriamente, como a fala deixa entrever, faz referência a um supérfluo, menos útil em relação à matemática ou à cultura, apreendidas em termos utilitários pelo mundo do trabalho.

A convivência familiar é evocada como um valor superior, superior ao tempo que se poderia dedicar quando se lê um livro, algo que ele não gosta de fazer, ou que ler um jornal, embora o jornal televisivo, o popular Jornal Nacional é utilizado como fonte de informação para “ouvir uma notícia”, quer dizer, mesmo não *gostando* da prática da leitura, há a preocupação em mostrar que ele se intera de algum modo das notícias, do que está acontecendo, mas que o prazer reside de fato na convivência familiar, uma vez que, ao completar a fala, cita o fato de que a “filha já está encaminhada”, então ele procuraria “encaminhar a filha do irmão”, é uma convivência que determina mesmo as viagens que não são conjugadas ao trabalho: “se eu for viajar eu vou pra casa das outras minhas famílias, então a gente se reúne (...). Eu sou uma pessoa muito ali, muito família”.

Outras práticas de uso do tempo livre são dedicadas ao pessoal do trabalho, a se reunir “no bar”, “tomar cerveja”, “bater papo”, “fazer um churrasco” sendo que afirma espontaneamente, na sequência, que nunca foi visitar uma exposição depois de montada: “olha, eu trabalho com exposição, mas eu nunca montei uma exposição pra poder depois eu ir lá visitar. Sabe assim, não! Vou só lá visitar...” Todas as atividades práticas de uso do tempo livre aparecem ligadas à convivência com a família ou com os amigos, sendo a “cerveja”, mais de uma vez consumida nessas reuniões.

As filhas iriam de vez em quando visitar o museu sendo que a mais velha, que gosta de ler, é a que gosta de “ficar mais” [tempo no museu] sendo que as filhas mais novas, “nem tanto”. Ele expressa a predileção por alguns museus os que seriam “mais bonitos que outros” em detalhes arquitetônicos, o MAC Niterói “Não diria que é tão moderno, mas é bonito” além de “um dos modernos” de Curitiba, o Museu Oscar Niemayer, o MON, “um museu moderno, um museu que tem uma estrutura boa” e o Museu da Pampulha, de Belo Horizonte, que é “muito bonito, onde o pessoal faz aqueles *books* de casamento”. O pessoal de transporte costuma viajar pelo Brasil e também fora e há, por isso, a questão de museus internacionais envolvidos, o que teria levado Alberto para Johannesburg na África do Sul e Luanda, na Angola, mas que ele se sente pouco confortável em falar sobre “se você perguntar dentro do Brasil, qualquer museu que você perguntar eu conheço e posso até te explicar, mas de fora assim não posso explicar não, porque o tempo foi curto e sabe assim, foi um negócio totalmente diferente.” Caso oposto ao de Antonio, 39, nascido na Grande São Paulo, funcionário de uma das empresas de transporte há um ano e meio e que “ainda” não teve a oportunidade de viajar pela empresa. Tendo completado o Ensino Médio em uma escola pública, o

transportador, que mora na zona leste de São Paulo e que também iniciou cedo no mundo do trabalho, aos 15 anos como contínuo de banco, declara já ter sido dono de um negócio próprio e ter trabalhado em um estacionamento ¹⁴⁰. Filho de pais nascidos em São Paulo, um funcionário público com Ensino Fundamental incompleto e de uma comerciante com Ensino Médio completo, a mesma escolaridade da esposa, uma artesã nascida em São Paulo filha de metalúrgico. Sua vaga na empresa de transporte lhe teria sido indicada por um amigo que hoje é seu encarregado. Ele que declara *fascínio* pela área, não pretenderia mudar tão cedo, e declara ainda querer entrar na faculdade e continuar na área onde está. Contando tempo de experiência, que julga ser “muito pouco”, ele pretende seguir como *ajudante* para aumentar seu tempo de prática, sendo que a fala não demonstra o reconhecimento claro do funcionamento hierárquico do museu, “aqui ou no museu [área interna] minha área vai ser a mesma”, embora o curador seja identificado como a figura mais importante, que é “o maior cargo do museu hoje.”

Sem nunca ter estudado nada próprio do mundo das artes ou sequer ter parentes relacionados às artes, suas práticas culturais eram ligadas à frequência de “cinema” e “festas”: “eu não manjava nada”, entretanto, o contato com colecionadores e artistas, o levaria ao fascínio, que marca, pelo discurso, sua oposição em relação aos colegas de trabalho os quais, mais da metade, “não se fascina com nada. Mas eu não”, sendo que inclusive ele revela ir à internet “à noite pesquisar um pouco mais sobre o artista, sobre aquela obra e cada vez mais”, e declara admiração pelos artistas: Ione Saldanha¹⁴¹, que “usa uns gravetos”, que “não têm muita lógica”, mas que são bonitos, a Anita Malfatti¹⁴² que é “formidável” e Escher ¹⁴³ que é “show de bola”. Quanto aos museus, sua predileção também é pelo MOM em Curitiba que fica “numa praça estratégica” e pelas questões arquitetônicas às quais se refere com o termo *designer*.

Mais uma vez a língua portuguesa é defendida como principal matéria na grade escolar: “você saber se expressar com alguém é o mais importante” seguida do aprendizado da língua estrangeira inglês “devido ao mercado de trabalho ser muito competitivo” para não ser “engolido”:

¹⁴⁰ Na subdivisão entre atividades braçais e intelectuais, todas as atividades anteriores parecem ser menos ligadas à força física que a atividade atual.

¹⁴¹ Artista plástica brasileira (1919 - 2001)

¹⁴² Artista plástica brasileira (1889 – 1964), um dos principais expoentes do modernismo.

¹⁴³ Maurits Cornelis Escher, artista gráfico holandês (1898-1972).

“Ou você vai trabalhar de peão ou você vai ser chefe. Não tem um meio termo e pra você ser chefe você tem que saber mais outra língua Não adianta. Então é importante devido ao nosso cotidiano e é aquilo que você falou. Nem tanto: - ah! Vou aprender por aprender. Devido ao cotidiano é essencial você fazer.”

(Antonio, transportador há mais de um ano)

As disciplinas citadas são de ordem estritamente utilitária, que nesse caso, dicotomizam a relação “chefe” como posição dominante e “peão” como funcionário subordinado, ou posição dominada. O que justificaria na sequência, a matemática, “pra você poder saber de ciências, saber de números e tudo”, sendo o restante “em segundo plano”. A Educação Física é vista por ele como ligada à saúde, “pra você se manter saudável, mas olha isso aí, se você não for professor é só pra você se manter saudável”. Antonio hierarquiza outras disciplinas como a sociologia, como não sendo “útil” a não ser pelo interesse pessoal ¹⁴⁴, sendo que é a primeira entrevista em que há algum destaque, também mediado pelo caráter utilitário, do componente de Educação Artística:

“Agora uma coisa que eu não dava muito valor e hoje eu já daria é a educação artística, porque eu aprendi a gostar do que eu faço. Então a educação artística desde as primeiras aulas quando você tava na sexta série e a professora te ensinava a mexer com nanquim e você não sabia pra que servia um lápis 6B, tudo ^{sic} aqueles pontinhos, hoje agente fala: - Ó! Se eu tivesse me dedicado um pouco mais eu saberia aqueles pontinhos. Porque eu peguei uma obra justamente esses dias de nanquim e pontinhos, então você vê com outros olhos.”

(Antonio, transportador há mais de um ano)

“Outros olhos” para a disciplina de Educação Artística implica, pelo contexto, passar a percebê-la como um saber útil para o trabalho, “porque eu peguei uma obra

¹⁴⁴ Opinião sobre a sociologia que pode ter sido contornada, na fala, por uma atribuição útil a depender do interesse, talvez por saber que o entrevistador é sociólogo ou que é, o entrevistado, respondia a uma entrevista para uma pesquisa de sociologia.

esses dias de nanquim e pontinhos”, é uma colocação que, ao retomar o tempo de formação escolar, autoriza a mencionar novamente a dicotomia “chefe” e “peão”, em que tudo se passa como se o chefe pudesse ser quem teria se interessado por Educação Artística e o peão quem nunca se interessou, fato que o levaria “hoje” dar mais valor àquela disciplina. Antonio também não costuma visitar museus, primeiro devido “à falta de tempo”, uma vez que a rotina de trabalho seria bastante intensa, trabalhando às vezes até ao domingo, e depois “ao cansaço”, e mesmo com a família o cobrando: “Então é um pouco de relaxamento [relaxo] meu, mas minha mulher e meus filhos me cobram para poder ir sim. Gostariam de conhecer esse mundo”, ainda sim, apesar das cobranças, ele não teria o hábito de frequentar as exposições, o que também atribuí a um “relaxamento” – no sentido de relaxo – pessoal e cita a reação do filho que visitou o museu pela primeira vez com a escola, ao ver a exposição de Escher, que ele, o pai, já havia visto em Curitiba:

- Ah! pai é isso que você faz? Eu disse: É! Eu transporto isso e quero estudar pra poder desenvolver isso aí. Então meu filho: - Ah! pai, muito legal. Então meu filho tem uma noção porque ele foi numa exposição. Então me cobram bastante.”

(Antonio, transportador há mais de um ano)

Nesse caso, mesmo o contato do pai com o museu, não garantiu o acesso dos filhos, sendo que o filho visitou o museu por intermédio da escola, ainda que exista uma pressão da família, há uma série de justificativas que funcionam quase como uma desculpa pelo não enraizamento, ainda que tardio, com alguma prática cultural legítima. A maior parte do tempo livre é dedicada ao descanso e mesmo com o pessoal do trabalho, não há um convívio, senão pelas viagens no caminhão: “[a gente – pessoal do trabalho] até marca de vez em quando para ir jogar um boliche, assim ou bater uma bola, tem uns moleque^{sic} aqui que gosta de jogar uma bola (..) mas nunca dá certo, mas não sai do papel.”

Apesar do caráter utilitário dado não apenas às disciplinas escolares, mas à própria ideia de formação profissional, que coloca o profissional que emite laudos numa posição superior, Antonio, o funcionário mais novo em tempo de experiência, assume uma posição muito mais *encantada* ou “fascinada” que Alberto. Enquanto que este

reconhece perfeitamente as hierarquias do museu, ao ponto de comprar certos conflitos próprios da disputa por legitimidade, ele não demonstra em nenhum grau o reconhecimento da obra arte enquanto um valor *em si*. A arte é sempre remetida a uma perspectiva do cotidiano de trabalho, do tipo de embalagem ou dos cuidados que se deve ter, mesmo para aquilo que “aos olhos de muita gente não é arte”, ao passo que para Antonio, há um reconhecimento embrionário do campo estético como um valor relativamente autônomo, seja pela sua busca solitária e enciclopédica pela internet sobre determinados artistas, ou pelos “pontinhos” que ele gostaria de entender e que lamenta por na ter dado *valor* às aulas de educação artística da 6ª série.

4.3 Entre ícones da televisão e ícones do museu

Em meio às entrevistas, aparece com alguma frequência, a citação de programas de televisão como o Jornal Nacional, o Programa do Ratinho, missa pela televisão ou mesmo de ícones da mídia como Professor Pasquale e o apresentador Jô Soares. Por último, o recurso virtual de um programa humorístico Porta dos Fundos no Youtube é citado por um dos vigilantes para definir arte como algo que seria louco ou absurdo, que reduziria o valor da vida humana (a morte do anão) a um valor estético, valor esse, aliás, bastante distante do grande público que vai levando a situação ao extremo no decorrer do episódio “Arte Moderna”. A citação não é apenas significativa do *lugar* em que o interlocutor possa situar a arte, quer dizer, como explorado desde o Capítulo 1, da negação da gratuidade estética comum às classes populares – e que implica o não reconhecimento do valor estético como esfera autônoma da vida social –, mas das referências da indústria cultural, citadas em meio às referências de instituições culturais legitimadas pela *alta* cultura, como os museus.

Referências da grande mídia, de canais abertos de televisão, como o apresentador Ratinho ou o apresentador Jô Soares ¹⁴⁵, são apenas citados, como fazem parte do

¹⁴⁵ Lembrando que há uma diferença de público significativa entre os dois apresentadores, o primeiro muito mais próximo às classes populares que o segundo, que além de apresentador, é reconhecido pelo grande público por outras entradas no meio artístico: ator, autor, diretor, artista plástico, instrumentista e, além de “falar corretamente a língua”, é poliglota: “O Mundo de Jô – Jô Soares diariamente invade as casas brasileiras, mas poucos o visitam em seu próprio lar. Em uma rara conversa em seu universo privado, o homem de mil talentos comprova por que há 50 anos é ícone obrigatório da cultura nacional” (Revista *Rolling Stone*, (Nov. 2011, ed. 62). Ou: “Bom de conversa e poliglota, o gordo mais famoso do Brasil pensava em seguir a carreira diplomática quando jovem; mas a vontade de fazer rir falou mais alto. ‘Tudo o que fiz, tudo o que faço, sempre tem como base o humor. Desde que nasci, desde sempre’, diz. No

diálogo sempre na parte em que o currículo escolar é discutido, ou para discordar, como faz Marcelo em relação ao apresentador Ratinho, que não veria utilidade na matemática, ou, em outro sentido, para legitimar um determinado componente no currículo escolar, como Jô Soares que falaria muito bem a língua portuguesa, ou seja, referências populares, em sentido amplo, citadas na mesma entrevista em que se fala de Picasso, Portinari, acervos de museu, e outras referências das artes plásticas ¹⁴⁶. Por mais que o discurso tenda, naturalmente, a obnubilar a ausência dos instrumentos de decifração cultural em função da origem – origem, aliás, tem sido elemento o qual alguns interlocutores tendem a se distanciar, seja pela suspensão ou pela superação – o universo de referência própria do grande público, que marca a trajetória desses mesmos interlocutores vindos das classes populares, tende a se sobrepor às pretensões legítimas ¹⁴⁷.

4.4 Educação: museu visto como processo formativo

Ainda que o museu seja uma instituição bastante fechada em termos de hierarquia, é possível identificar na fala do vigilante Marcos que ele percebe uma proximidade profissional, em termos de espacialidade, com a posição hierárquica ocupada pelo educativo. Ele divide com o educador o mesmo ambiente de trabalho, que é o espaço expositivo, e ao mesmo tempo, essa proximidade e também vista como proximidade na função profissional:

início de sua trajetória profissional, Jô Soares se consagrou como comediante em programas como Faça Humor, Não Faça Guerra e Viva o Gordo. A partir de 1988, porém, pôde equilibrar suas maiores vocações no Jô Soares Onze e Meia (no SBT) e no Programa do Jô (no ar desde o ano 2000, na Globo), com suas entrevistas cheias de graça. De quebra, ainda se tornou escritor de sucesso, dramaturgo, diretor e ator de cinema e de teatro, além de ter participado, como artista plástico, da 9ª Bienal Internacional de São Paulo, em 1967. (Biografia disponível no canal da emissora Globo de televisão, na qual trabalha. Disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/perfis/talentos/jo-soares/trajetoria.htm> - <<acessado 04.01.2015>>

¹⁴⁶ A *apropriação*, como lembra Chartier é objetivo de uma “história social das apropriações” (Cf. CHARTIER, Roger. *Por uma sociologia histórica das práticas culturais*. In: Roger Chartier. *A história cultural: entre práticas e representações*. 1990, p. 26.) Portanto, ainda que o interlocutor tenda a reafirmar valores da cultura legitimada em um ambiente de trabalho coercitivo como o museu, tal apropriação não deixa de ser fundamentada em determinadas *práticas e representações* (CHARTIER, Roger. *op.cit.*, 1990, p. 27.). Assim que a mescla entre artistas plásticos e ícones televisivos, indicam, no âmbito das disposições incorporadas, o exemplo do já citado “falso reconhecimento” discutido por Bourdieu (2012) do qual esses trabalhadores são vítimas.

¹⁴⁷ Nesse sentido, Pulici revela como essa característica, por meio da atitude cultural “conformista” também marca trajetórias ascendentes na migração de classe no rompimento com a “visão popular do mundo” e uma aquisição tardia aos bens da cultura legitimada. (Cf. PULICI, Carolina. *op.cit.*, 2013, p. 18).

“Tem algum tipo de gafe que é recorrente quando a pessoa nunca trabalhou no museu?”

O cara mexe onde não deve. Então, aí é que tá, por isso que a gente pede pra os caras quando chegam virem durante a semana, porque durante a semana você consegue pegar os ... ah, só mais um detalhe, a cada início de exposição **a gente** chama todos eles e faz uma visita guiada pelo espaço, porque muitas vezes se você vem como visitante, **talvez não seja o caso, mas às vezes uma obra específica você não tá entendendo**, você tá olhando e você não tá vendo o educador próximo. Muitas vezes o segurança sabe o mínimo, ou vai te ajudar, mas às vezes a dúvida, dependendo da dúvida, ele mesmo esclarece, porque ele já teve uma visita guiada. Não dá pra exigir isso de todo o mundo.”

(Marcos, vigilante, CLT)

O uso do termo “a gente” coloca o interlocutor no mesmo grupo daqueles que dominam o conhecimento técnico relativo à exposição, responsáveis por conduzirem uma visita pela exposição, e que está acima, portanto, do próprio público, que é outro grupo presente no espaço expositivo e que possibilita uma comparação imediata. Em outras palavras, ele, duplamente dominado, se percebe como agente duplamente dominante, pois estaria, sob seu ponto de vista, par a par com educador e ao mesmo tempo oposto ao *grande público* munido e sua boa vontade cultural ¹⁴⁸.

¹⁴⁸ Bourdieu na introdução da *Miséria do Mundo* localiza no limite estrutural (macrocosmo), as possibilidades de construção dos espaços sociais (microcosmos), onde se reproduzem pela tessitura as relações sociais e das inúmeras representações possíveis, próprias dos diversos campos e subcampos profissionais, as desigualdades objetivas da posição social. É o espaço dos pontos de vista das “categorias particularmente expostas à pequena miséria que são todas as profissões que têm por missão tratar a grande miséria” (“*catégories particulièrement exposées à la petite misère qui sont toutes les professions qui ont pour mission de traiter la grande misère*”). BOURDIEU, Pierre. *op.cit.*, 1993, p.17). Se considerarmos aqui o *espaço dos possíveis* e dos *pontos de vista possíveis*, o dado mais interessante é que o vigilante se projeta como detentor de um capital simbólico, ainda que limitado, como mais próximo ao educador e mais distante ao público leigo: “Muitas vezes o segurança sabe o mínimo, ou vai te ajudar, mas às vezes a dúvida, dependendo da dúvida, ele mesmo esclarece, porque ele já teve uma visita guiada”. Dito de outro modo, o vigilante, pelo princípio da escolha, considera possível a homologia estrutural entre o setor de vigilância (subcampo distante do polo puro) e o setor educacional do museu (próximo ao polo puro), o que talvez implique que vigilante se perceba como educador. (sobre a base da homologia estrutural e uma possível tomada de posição, cf. BOURDIEU, Pierre. *op.cit.*, 1992, p. 150.)

No entanto, ele diz: “não dá pra exigir isso de todo mundo”, indicando que há na equipe limitações técnicas que sinalizariam uma desigualdade na distribuição de capital simbólico mesmo entre os que ocupam o mesmo cargo. Contudo, é preciso lembrar que quem fala até agora afirma ter formação acadêmica, fazer pós-graduação e parece estar o tempo todo movendo recursos que lhe permitam revelar conhecimentos superiores que por um lado o credenciam para a posição de chefia, como também o diferencia da equipe terceirizada. Ele ocupa uma posição relativamente estável e mesmo pode-se dizer privilegiada em relação às equipes *de fora*. No entanto, cabe perguntar aqui se a *educação* não se tornaria uma espécie de artigo de desejo também entre a equipe terceirizada, na medida em que nas disputas simbólicas dentro da área de vigilância, como um “microcosmo” nos termos de Bourdieu (1992), poderia lhes permitir o gozo de um *status* diferenciado dentro do próprio museu. Ao menos, esse indício é evidente na entrevista com Manoel, um dos vigilantes terceirizados mais antigos da instituição e que partilha da mesma perspectiva pedagógica de Marcos em relação ao museu:

“Que outra função gostaria de ter, se fosse escolher qual função o senhor acha a mais interessante?”

Olha, tem vários cargos interessantes dentro do museu. Olha, eu acho que tudo, cada um definido, mas o setor educativo. O setor educativo é o pessoal de educador que recebe grupo escolar, eles dão monitoramento pra grupo escolar e é um cargo que se fosse um dia pra mim^{sic} trabalhar eu trabalharia no setor educativo.

O senhor gosta disso?

Gosto.

Por quê?

Porque eles mexem com, assim, a maioria deles com trabalham crianças, né? Com grupo, qualquer tipo de grupo, criança, adulto, tudo isso. Mas é um pessoal que trabalha diretamente com público. Então eu acho interessante.

O senhor gosta bastante de trabalhar com público, né?

Gosto e quando eles estão com um grupo eu estou fazendo o meu trabalho de segurança, mas estou ouvindo tudo que eles estão falando. Eu acho interessantíssimo esse trabalho do setor educativo.

Entendi...”

(Manoel, vigilante terceirizado com mais de 10 anos de experiência)

O vigilante da equipe terceirizada manifesta que poderia ser parte da equipe do educativo, a qual julga ter um trabalho “interessantíssimo”, justificado pela proximidade com o público, o que em termos absolutos seria uma justificativa que também caberia para a sua própria função, ou seja, os vigilantes lidam diretamente com o público, embora a fala oponha diretamente o trabalho deles que “estão com um grupo” – de visita monitorada – e o “meu trabalho” – de vigilante, que está “ouvindo tudo o que eles estão falando”. Ou seja, ao contrario do coordenador, ele não coloca a vigilância em partes como uma *extensão* do setor educativo. Aliás, retomando a fala do coordenador, ele na apenas vê como possível o binômio educador/vigilante, como ainda afirma:

“Ele [o educador] não se importa ou costuma dar um conflito?

Não, não. É muito bom. Muito bom. É bom...

O educador fica tranquilo?

Tranquilo, não tem problema nenhum. O que a gente faz é que nem, a gente tem um restaurante aqui dentro, a gente precisou dar um treinamento sobre normas de segurança, brigada de incêndio, manejo de extintores, e quem deu foram os próprios bombeiros que trabalham aqui pra eles e **parece que por ter**

esse dia-a-dia [referindo-se às boas relações] o negócio flui bem melhor, o educador conhece pelo nome cada segurança, a gente tem... e aqui é assim, das empresas que eu já trabalhei, a questão de troca de funcionários é mínima, é pouca e você vai ver em segurança, acho que talvez seja uma característica de museu, quando eu falo museu eu to falando talvez pelo meu só aqui, não sei os outros, mas tem pouca troca, esse funcionário meu, que eu falei [um dos líderes] ele tá lá, no posto que ele entrou ele não sai, ele não saiu mais, pode ser que seja uma característica deste funcionário, mas eu não tenho experiência em outros museus, a experiência que eu trouxe foi de instituição cultural que é da Osesp, mas de museu especificamente ... **por isso que a gente vai começar alguma coisa, você chama o cara, onde pode pisar, onde pode mexer o que pode fotografar, onde não pode entrar de jeito nenhum e aí se vem um segurança cru, tá vazio o espaço e ele perdeu essa visita monitorada, o líder pega ele e dá um giro pelo espaço, mostra como é que é, porque tem obra que você nem identifica que é uma obra e dentro do museu isso é perigosíssimo por isso o cuidado que você tem que ter com o cara.**

(Marcos, vigilante, CLT)

Há pistas de que essa relação entre vigilante e educador não seja assim tão harmônica quanto o coordenador faz parecer, isso porque o setor educacional possui uma posição consolidada dentro do museu e ligada diretamente à curadoria, o que quer dizer, uma posição prevista, já estabelecida e de concorrência. Por outro lado, é possível inferir que o próprio coordenador saiba o quão delicada é essa relação, de modo ele mesmo encontra uma saída *à francesa* para pergunta quando usa o atalho das possíveis boas relações (em destaque) para tergiversar e equalizar o predomínio das funções que estão diretamente ligadas às suas atribuições com o setor educativo, haja vista a questão dos bombeiros que forneceram treinamento de brigada de incêndio “para eles” – talvez o próprio educador? Não fica explícito quem seriam “eles” que *recebem* o treinamento – de qualquer modo, a brigada de incêndio é uma função exigida por lei e talvez vez

destacada pelo interlocutor na busca de reafirmar a importância de sua equipe, apta a fornecer treinamento às diversas áreas do museu, designada por “eles”¹⁴⁹. Em outras palavras, a fala permite apreender uma reafirmação da importância da equipe de bombeiros, ligada diretamente à área de patrimônio, portanto segurança, e que não somente está preparada para o incêndio como possui a tarefa formadora de preparar brigadistas, isto é, outros funcionários e não sabemos exatamente quais que saibam proceder diante da situação de emergência. Tarefa, a bem dizer, facilitada pelo que seria o bom relacionamento entre as equipes nas quais o “o educador conhece pelo nome cada segurança”.

O aspecto formativo da vigilância dentro museu assume um contorno ainda mais nítido quando o coordenador evidencia o recorte simbólico exclui os vigilantes que não passaram pela “visita monitorada” ou ao menos deram por um “giro pelo espaço”, o que não apenas simboliza, na fala, uma espécie de *rito de iniciação institucional* para o vigilante no museu, com sua entrada ao museu está atrelado ao aspecto de formação em algum nível¹⁵⁰, o que divide a instituição entre os que estão do *lado de cá* por assim se

¹⁴⁹ Ou seja, a composição de brigadas de incêndio obedece aos critérios de obrigatoriedade estipulados pelo item X do artigo 24 do Regulamento de Segurança Contra Incêndio instituído pelo Governo do Estado de São Paulo sob decreto nº 56.819, de 10 de março de 2011, que prevê o museu como Local de Reunião de Público, na mesma categoria descrita por: “Museus, centro de documentos históricos, galerias de arte, bibliotecas e assemelhados”. Cf. Regulamento de Segurança contra Incêndio das edificações e áreas de risco no Estado de São Paulo e de providências correlatas. Disponível em: <http://www.legislacao.sp.gov.br/legislacao/dg280202.nsf/5fb5269ed17b47ab83256cfb00501469/78ba9410b90baf9a8325785000479552?OpenDocument> <<acessado em 04.11.2014>>

¹⁵⁰ O “rito de passagem institucional” permite a reprodução de práticas institucionais ligadas aos valores de formação, assumindo, na perspectiva bourdieusiana, a incorporação do *arbitrário* que legitima diferenças sociais e de posições funcionais dentro museu, já que interlocutor parece se considerar herdeiro desses valores institucionais, reafirmando a dimensão ritual necessária, que está atrelada ao nível de formação, ainda que seja prática, porém necessária para se tornar um vigilante de museu. Ele não apenas reconhece o museu como gerador de valor simbólico, como associa, através da ritualização, o capital simbólico da instituição ao seu próprio cargo, portanto ele não apenas conhece em algum nível como também a mostra a disposição ou a pretensão de jogá-lo. A necessidade de um “giro pelo espaço” que *deve ser* ciceroneado pelo funcionário mais velho, sugere, no aspecto cerimonial, a perspectiva ritual de Van Gennep, que aproxima certas cerimônias ligadas aos “rituais de adoção” ou “incorporação” de um indivíduo por um determinado grupo, no sentido do estabelecimento de uma “unidade social”, a alguns elementos próprios dos ritos de passagem. (VAN GENNEP, Arnold. *The rites of passage*. 2004. pp. 39-40), no entanto, quando se pensa o rito de passagem a partir de uma instituição específica, que seja, pois o museu temos que considerar não apenas sincrônica, mas para além do ritual, principalmente o modo como efetivamente as práticas ritualizadas se ajustam às demandas institucionais que as produzem, o que implica aqui assumir a crítica que Bourdieu dirige a Van Gennep quando, ao objetivar o ritual, o recoloca em termos institucionais, o que equivale a estabelecer a prática do *rito da instituição* como demarcador de uma “linha arbitrária” que opera a separação entre o “antes” e o “depois” – que a exemplo dos ritos de passagem –, não apenas divide certos grupos ligados à instituição como também naturaliza as desigualdades entre os grupos *legitimados* e *não legitimados*, ou nos termos de Bourdieu: “a eficácia simbólica dos ritos da instituição, isto é, o seu poder de agir sobre o real na medida em que age sobre a representação do real”, efeito esse que constituiria na perspectiva de Bourdieu o objeto próprio das ciências sócias. (Tradução livre: “*l’efficacité symbolique des rites d’institution ; c’est-à-dire le pouvoir qui leur appartient d’agir sur*

referir aos *estabelecidos* e que sabem “onde pode pisar, onde pode mexer o que pode fotografar, onde não pode entrar de jeito nenhum” e aquele “segurança cru”, do *lado de lá*, dos que estão de fora porque ele “perdeu essa visita monitorada” o que seria “perigosíssimo” e exigiria todo um “cuidado que você tem que ter com o cara [o vigilante]”.

Ao enfatizar o processo formativo, e bem cabe destacar, o interlocutor mais uma vez põe em evidência sua maior experiência na área cultural exibindo mais uma vez as credenciais que lhe tornam apto ao cargo de liderança, um processo formativo que vem associado à trajetória profissional com instituições culturais, incluindo a OSESP, logo, alguém que já passou por todos os ritos de iniciação e que mais uma vez se reafirma como apto a *iniciar* e julgar a conduta dos *iniciados*, e, orquestrar todas as funções com a competência necessária de modo a assegurar a “pouca troca” de funcionários. Assim como também, e esse é um aspecto importante da sua função, ele se considera apto a iniciar outros aspirantes ao ingresso no grupo:

“E quando você vai pedir um vigilante pra essa empresa que presta serviço, vamos supor que a pessoa nunca trabalhou em museu, que perfil você pede pra essa empresa?”

Um cara recém-contratado, sem nenhum tipo de vício.

Por quê?

Porque **eu consigo moldar ele mais fácil aqui**. Um cara que entrou na segurança agora ele é aquela postura, ele é todo certinho, **você pega um cara que já é viciado em segurança, o cara fica procurando lugar pra ele se encostar, onde é que eu posso (...) burlar alguma coisinha**, então como é que eu faço? (...) se uma pessoa, que nem [por exemplo] eu liguei pra ela [a funcionaria] disse que tava faltando uma pessoa, então quem a gente pode chamar? Vai ter que chamar do plantão, o que é o plantão? Dentro da

le réel en agissant sur la représentation du réel.” BOURDIEU, Pierre. Les rites comme actes d'institution. 1982. pp. 58-63). O rito da instituição, ou a iniciação ao museu e seu caráter formativo, serve, portanto, como o elemento incorporador do arbitrário cultural.

empresa [terceirizada] tem aquelas pessoas que no caso de falta, chama, **então [eu pergunto] já veio pra o museu? Não! Então eu prefiro que não venha. (...)** Então o que é que a gente faz? Eu falo com a empresa que quando ela tiver gente lá de plantão sobrando, à toa, que mande pra gente aqui, porque daí eu tenho meu quadro redondinho e tem uma ou duas pessoas, você vai ver, de farda, essas pessoas usando terno e gravata, farda é o uniforme da empresa, **então elas ficam por aí rodando, batendo papo pra ir se familiarizando com a questão do museu. É o cara que quando eu tiver uma necessidade eu possa trazer aqui. É o cara que não vai por a mão numa obra, é o cara que se tá passando uma pessoa no espaço ele não vai fazendo: – psi, psi, psi (assobios) ô, ô... então se você acompanhar , se você vier durante a exposição [o dia da entrevista era em um dia que o museu estava fechado] então você vai ver o segurança tá ali, paradinho, quando ele vê que alguma coisa tá saindo do normal, ali dentro do monitoramento, então ele [o vigilante] vai com toda educação, por isso a gente tem que tratar o cara [o vigilante] bem.** O cara não pode saber que a gente tá mais na mão deles do que ao contrário, né? Se o cara se rebela aqui, pra você conseguir formar uma outra turma.”

(Marcos, vigilante, CLT)

Dois aspectos chamam atenção na fala, o primeiro é o fato de que é preferível trabalhar com uma equipe reduzida a ter que chamar o *de fora* caso seja necessário, e o segundo, é que para poder ser chamado é preciso ter havido antes essa espécie de inserção ao universo simbólico que vai assegurar não apenas o cumprimento do procedimento adequado como também zelar pelo aspecto protocolar de “toda educação” para lidar com o público, o que equivaleria a dizer, pela fala, *não* “favelados” que visitam museu. Em ambos os aspectos se apresentam o conflito ligado ao tempo de trabalho no museu entre quem tem mais tempo de casa, e por isso que poderia compor uma equipe permanente de trabalho, ao passo que a equipe *de fora* precisaria antes ser

iniciada através do trabalho de familiarização mesmo para ser reserva diante de uma eventualidade. Em todo caso, a mediação de um possível processo educacional converge para o museu, onde o vínculo de trabalho aparece mais ou menos vinculado a um tipo de ideal de processo formativo. Dito de outro modo é um processo de formação que se construiria pela familiaridade através de vivência e convivência dentro museu, que mistura ora conhecimento técnico como, por exemplo: “é o cara que não vai por a mão numa obra” e ora com regras de polidez de um comportamento ajustado à demanda do público, tal como a linguagem mais apropriada: “é o cara que se tá passando uma pessoa no espaço ele não vai fazendo: – psi, psi, psi (*assobios*) ô, ô”¹⁵¹. A entrevista não indica ser possível nenhuma contratação senão mediada por um processo educativo. Ora, se objetivamente a posição do vigilante na hierarquia funcional do museu encontra o limite dado pelas relações de trabalho, em alguns casos, o vigilante não está alheio às disputas do campo, pois incorpora subjetivamente a busca por legitimidade, ou seja, ele se reconhece enquanto parte do campo na medida em que tenta se ajustar às demandas do museu e incorpora de algum modo o *habitus* institucional que no discurso tende a valorizar o capital cultural, e que pode ou não, em diferentes casos, corresponder uma boa vontade cultural inculcada geradora de novas práticas, o que parece apontar uma diferença no modo como a maioria dos interlocutores, tanto na vigilância quanto no transporte, tende a separar de um lado o mundo do trabalho, onde a arte, como um ideal, está remetida, e naturalmente, as regras e disputas que lhes são inerentes e ali a arte passa como um ideal, e do outro o ambiente, mundo de referência, de valores compartilhados, ao qual não há, em quase todos os casos, uma transferência desse ideal artístico que é parte do mundo do trabalho, embora o que permaneça seja essa função quase pedagógica do universo artístico e que remete o museu ao universo escolar, ao aspecto formativo ligado tanto ao conhecimento e reconhecimento das práticas simbólicas próprias desse mundo da arte – que no horizonte dos possíveis, se pensarmos no limite funcional do trabalho do vigilante e do transportador, seria reconhecer o que é *obra* e aquilo em que

¹⁵¹ Ora, mais uma vez as regras do campo se revelam conhecidas e reconhecidas, uma vez que se identifica pelo verniz do que seria a *boa-educação*, a oposição entre público de museu com o qual as regras de decoro devem observadas e portanto *não se deve* gritar, assobiar ou dizer “ô, ô”, e o “favelado”, com o qual seria possível, no extremo oposto, conseguir as coisas “no grito”, o que só faz reafirmar, na medida em que o interlocutor reproduz pela *economia da linguagem*, a relação objetiva que institucionalmente antepõe os grupos e que, como cabe sublinhar, é *reconhecida* pelo vigilante como relação medida pela contraposição entre as classes que estão dentro do museu e que são *distintas* em relação àquelas que estão do lado de fora do museu. O que sendo inseparável da posição do agente na estrutura social, resultaria na escolha da linguagem mais adequada, expressa pela acuidade na escolha do tom mais adequado do que seria o *bem falar*, “ou a relação particularmente tensa em relação à tensão objetiva que está no princípio da hipercorreção pequeno-burguesa” (BOURDIEU, Pierre. *Op. cit.*, 1983. p.177).

se pode e não se pode tocar –, quanto estar perfeitamente *familiarizado* com a instituição, e aqui é a parte mais delicada, essa familiarização que se busca forjar pelo habitus institucional através do rito de iniciação ao trabalho, que seria reconhecer o aspecto sagrado, e por isso intocável da obra, ao mesmo tempo em que se reconhece o público também como elemento distinto que está apto a contemplar a obra por meio de todos os tabus que encerram a prática do ritual de visitação ao museu, mas que, não apreço, pela fala da maioria dos interlocutores, como familiar fora da esfera de trabalho, onde se investem práticas de uso do tempo livre, quase sempre associadas ao tempo com os amigos, à cerveja, à convivência familiar e às práticas religiosas. No caso dos vigilantes e transportadores, essa oposição entre mundo trabalho e meio familiar, parece indicar, no limite, um caráter tão funcional quanto a perspectiva utilitária que se expressa no âmbito de certas escolhas e predileções, ou seja, arte constitui, ao que parece, um passaporte que permite a esses profissionais estarem aptos a serem no museu, dominarem as regras do jogo, e, no caso dos transportadores, isso equivale a administrar uma complexa relação com profissionais do restauro e com curadores ao passo que, no caso dos vigilantes, no limite que lhes permita mediar essa fina relação entre público e obra, sabendo o momento certo de agir, quando o sagrado é posto em risco de profanação pelo toque, mas, contudo, uma ação medida, calculada e perfeitamente adequada para não constranger a um público tão especial, que assim como ele, reconhece a grandiosidade da obra como um Deus, inclusive, não causa estranheza que a fala, nessa subjetiva busca por reconhecimento de uma função tão delicada acabe por tentar colocar vigilante e educador no mesmo ponto de partida, ainda que objetivamente haja uma distância hierárquica impossível de ser transposta já que o vigilante, mais distante do polo puro, responde ao setor administrativo e o setor educativo, mais próximo ao polo puro, responde à curadoria.

Ora, se o interlocutor compra, do ponto de vista da instituição, o discurso dos dominantes, naturalmente, ele manifesta em termos de pretensão, o desejo de fazer parte do museu e reconhece a especialização como alternativa única para assumir essa disputa:

“Eu falo que o museu é uma empresa como qualquer outra, não tem diferença nenhuma. A diferença é que uma indústria fabrica uma determinada coisa e o museu presta serviço. A entrega final seria a exposição. Então toda a parte de entrega de manutenção como qualquer outra, então

pra minha área, o museu precisa funcionar, a luz precisa acender, o banheiro precisa estar funcionando, limpeza, segurança, então fica mais fácil, então assim, a parte administrativa tenho contas a pagar, contas a receber, é tudo igualzinho, o que muda é o ramo de atividade. Mas eu, quando eu fui chamado pra vir pra o museu eu pensei: - o que é que eu vou fazer no museu?”

(Marcos, vigilante, CLT)

Ou seja, no mesmo sentido em que ele reconhece a obra em seus aspectos sagrados, *condição fundamental*, ele também a dessacraliza pelo aspecto ordinário do trabalho, ainda que seja o trabalho dentro do museu, *condição necessária* para se igualar funcionalmente entre os especialistas do museu e tomar um lugar efetivo dentro jogo, tendo a formação como extrinsecamente necessária, já que o “museu é uma empresa como qualquer outra” e como qualquer outro funcionário, de outra área, há uma atribuição específica a se cumprir: “a luz precisa acender”. O ato de se igualar às outras posições funcionais do museu, os quais poderiam ser designados genericamente por *grupo*, faz emergir uma questão fundamental a qual Bourdieu no sentido inverso chamou de direito à *transgressão*, quer dizer, seria o inverso porque ao pensar o mecanismo ritual da instituição que *grosso modo* remete o próprio rito à função social que lhe é pertinente, a bem dizer, os ritos institucionais que legitimam essa espécie de *vir à ser* em oposição àqueles que não são parte de um determinado grupo e que estão aquém dessa linha divisória que marca o *antes* e o *depois* do longo processo de inculcação do *habitus* – e que no caso das elites duplamente dominantes (capital monetário e capital cultural) se dá especificamente no dispêndio de energia para incorporação da cultura legítima, aquela reconhecida pelo *arbitrário cultural*, que coloca à margem do jogo, ou ao menos opõe os desprovidos do *bom* gosto objetivado através da aquisição “dolorosa” dos instrumentos de apropriação –, e que nada mais é que o reconhecimento social do *título* que uma vez assegurado institucionalmente servirá de passaporte legítimo ao gozo de determinados privilégios de posição, cuja distância, marcada pelas oposições de classe, vão colocar distanciar o vigilante do museu de certos grupos instituídos e aprovados pelo rito institucional, e que na perspectiva de Bourdieu seriam os legitimados a transcenderem o código. Ora, a quem mais poderia ser dada a liberdade, no sentido da crítica, de igualar o

museu a uma “empresa como qualquer outra”, senão justamente a uma figura como o curador, cujos ritos institucionais de legitimação garantiriam o aparato simbólico capaz de sustentar tal crítica?

O essencial aqui é que a fala tenta subverter a *ordem das coisas* naturalizada dentro do campo, de modo que não apenas cria um espaço para o próprio vigilante dentro do jogo, via incorporação da educação do museu pedagógico como valor distintivo, como também o inicia na função através do rito que engloba uma série de visitas exploratórias por parte do novo profissional, aquele “sem nenhum vício” que, como explicita a fala, deve ser iniciado a partir de uma visita que se torna o mediador ou o elemento indispensável requerido aos aspirantes que antes de estarem aptos a se tornarem um *vigilante de museu*, precisam de tempo para os rituais de iniciação e para inculcação de um processo educacional. A fala de Marcos especificamente, acaba por igualar vigilante aos outros grupos especializados, pois assim como os outros, ele, o vigilante também se submeteu ao rito e *aprendeu* os valores legítimos ¹⁵².

É interessante notar que no caso de Roberto que render gratidão ao MAC USP, como instituição que sedimentou sua relação com a cultura legítima e que teria praticamente – como a entrevista autoriza a dizer – *visto nascer* aquele museu, também vê a instituição como uma perspectiva de formação quando diz respeito a si próprio, sua formação técnica, em “escola particular”, como salienta, se deveu sobretudo a uma política de incentivo da USP de valorização profissional nos anos 90, o que lhe teria garantido flexibilidade na rotina de trabalho. O tempo todo a fala é permeada por instituições nobres, legítimas no campo educacional, a exemplo da própria USP, ou melhor, por uma valorização das instituições consagradas como elemento central da trajetória ou ponto de partida para uma projeção de vida melhor. O museu legítimo é parte de um conjunto de instituições “culturais” ou “educacionais” que são ao mesmo tempo a porta para a ascensão de classe e um símbolo distintivo de diferenciação em relação ao grupo social de origem. Seja pela gratidão à “universidade”, “à escola do estado” e às necessidades morais que não passam desacompanhadas da incorporação o capital simbólico, como a necessidade premente do “casamento sólido” – base moral – para garantir a educação dos filhos, a fala apresenta a preocupação em cercar também aos filhos das melhores instituições em relação àquelas que o pai pôde frequentar. O

¹⁵² Aqui uma oposição em relação à fala de Roberto, para quem esse período de formação seria impossível, visto que a legitimidade aparece atrelada à tradição oriunda da própria gênese do museu como instituição.

MAC USP está colocado como extensão da universidade e passa a ser então o grande motivo de agradecimento:

“Isso! Eu sou formado em técnico de segurança do trabalho, então eu sou muito grato à Universidade por isso e ao MAC, porque foi aqui no MAC que a minha visão de cultura, de dever de cidadão, de, de...saber... foi aqui que essa questão se abriu pra mim, porque o Mac é visitado por vários tipos de público, então aqui eu conheci pessoas, quer dizer, ainda, porque eu estou aqui, vou conhecer pessoas de outros países, que...é, artistas plásticos, professor doutor, eu tenho amizade com o reitor, com...então isso na minha cabeça abriu um leque de conhecimento que eu falei: - Caraca!”

(Roberto, vigilante, funcionário público)

Pode-se supor o museu aqui como claramente ligado ao *status* de ascensão social pela aquisição de capital simbólico. Na fala, o MAC USP aparece associado ao termo cidadania, especificamente o “dever de cidadão”, ou ao ato de perceber-se como cidadão, que de algum modo faz referência de se pertencer a um conjunto de relações próprias de um grupo *estabelecido*, formado por *amigos* importantes ¹⁵³, como o “reitor”. No mesmo sentido, essa *amizade* que pretende revelar uma relação mais próxima com o grupo dominante (artistas plásticos, professores doutores...), considerando a disputa simbólica no âmbito do museu, o conflito hierárquico não deixa de ser mencionado, porque mais adiante na entrevista o vigilante afirma:

¹⁵³ A questão das relações é valorizada pelo interlocutor desde o início da entrevista, quando ele justifica sua entrada no MAC por incentivo dos amigos que estudavam na USP. Mesmo tendo cursado até a 5ª série do Ensino Fundamental, ele afirma que seus amigos eram todos universitários da Universidade de São Paulo: “Eu entrei na área da segurança de paraquedas, cai de paraquedas. Eu nunca tinha trabalhado na área de segurança, trabalhava em empresa privada no ramo alimentício e frequentava a USP como qualquer usuário (...) tinha uns amigos meus que estudavam aqui na Universidade, eu não fiz USP, mas eu frequentava aqui, eu vinha nas festas de Universidade, meus amigos estudavam então tinha essas festas dos alunos que eles faziam até hoje e eu acabava vindo nessas festas da Universidade, e numa dessas, eu vim e acabei dormindo na Universidade, no Bloco G, onde meu amigo morava, ele era aluno, morava lá, e agente foi pra festa daí ficou tarde eu acabei dormindo lá. Era um domingo pra segunda-feira. A gente ficou na festa, era uma segunda-feira de feriado e a gente acabou ficando lá, aí a gente começou a conversar sobre diversas coisas diversos assuntos e aí surgiu o assunto de trabalho.. Ah! o que você faz? Você faz o que? Ah! eu trabalho no ramo alimentício, numa empresa do ramo alimentício. Aí esse meu colega falou: - ah! por que você não vem trabalhar na Universidade? Faz um concurso aqui na USP?” De fato, na minha observação etnográfica, pude ver a chefia da vigilância ser convidada para almoçar com professores da instituição.

“Olha, falando hoje, eu tenho os problemas normais de trabalhos que surgem. Como eu sou responsável pela edificação, eu saio daqui super irritado, nervoso, porque fui chamado a atenção, não pelo meu chefe, que hoje é praticamente meu chefe no papel, porque eu respondo (...) mais diretamente à assessora do professor [curador do MAC], até a ele mesmo [diretamente], então e eu sou cobrado e em algum momento, isso me chateia, não que eu não gosto de ser cobrado, mas me chateia, porque eu tenho que ficar...muitas vezes passam por aí, veem alguma coisa com problema, e falam: - pô! Ele não viu? Aconteceu isso, mas você não viu? - Ah! pô, o prédio é enorme, eu não passei lá ainda. Então eu acho que eu tenho problemas corriqueiros como qualquer outro tem, como qualquer funcionário no museu tem, mas eu não consigo ver nada que tenha me deixado assim. (...)”

(Roberto, vigilante, funcionário público)

E mais adiante, ele reafirma um ponto fulcral na discussão que abriu a entrevista, que é a disputa simbólica – e por legitimidade – entre os próprios vigilantes, seja na relação terceirizados/concursados, que abre a entrevista, seja na relação concursados/concursados:

“Eu acho que vendo agora, *pensando numa questão da vigilância* do museu, é eu acredito que *uma coisa que me deixa chateado* é a questão do museu com relação, *a relação que o museu tem com essa vigilância orgânica*, que são meus colegas de trabalho, porque alguns se destacam muito, eu posso dizer pra você que desses 20 e poucos seguranças que hoje tem no museu, eu posso dizer que tem cinco ou seis que se destacam nessa segurança e não estão mais nesse setor, porque se destacaram, assim como eu. Eu tenho amigo meus que trabalham no departamento de compras, que trabalham na tesouraria, que trabalham na recepção, que fazem

outros tipos de serviço, que são seguranças ainda, que estão setor de segurança, que são vigilantes ainda, que a gente chama que é desvio de função, que ta na função vigilante e que ta exercendo outra função assim como eu, que ta no setor de vigilância ainda, mas não tenho nada a ver com vigilância, tenho meu próprio setor que é setor de zeladoria, então algumas dessas pessoas se destacaram, aí o museu percebeu: -opa! aí vou tirar ele daqui, mas tem outros que não conseguiram se destacar e eu acho que isso é do ser humano, uns conseguem outros não conseguem tanto. Acho que é um pouco falta de interesse, mas por outro lado, uma coisa que me dá chateado é como o museu vê isso, hoje em dia o museu prefere, como ta acontecendo, o museu prefere: ah! Então vamos pegar esse pessoal, esse grupo que não se destacou, que não serve mais e vamos colocar ele à disposição.”

(Roberto, vigilante, funcionário público)

Essa espécie de “segunda natureza” adquirida institucionalmente, no caso, principalmente de Roberto e Marcos, em que pese toda pretensão de participar e concorrer entre os estabelecidos transforma a própria *pretensão* como elemento principal que retraduz, ao menos em termos de representação idealizada a partir de uma posição objetiva, a incorporação, em algum grau, dos valores do campo e que faz com que o interlocutor, duplamente dominado, se reconheça como parte do todo. O que impõe uma investigação mais sistemática do modo como essa operação, do ponto de vista do agente, pode ou não implicar uma reconfiguração da sua trajetória frente aos novos produtos simbólicos que ele não conhece, mas que aprendeu a reconhecer. Eis aqui o museu de arte muito ajustado ao “ato mágico” que permite com que alguém de fora da instituição se pretenda herdeiro de uma herança que historicamente as estruturas desiguais de distribuição e reprodução do capital simbólico que excluiu desse valioso e centralizado testamento.

4.5 A profissão dos filhos em questão

A fala de Roberto faz pressupor que há uma igualdade na distribuição de acesso aos bens culturais legítimos desde a infância do filho e da filha. A sequência da entrevista, marca na fala do interlocutor uma diferenciação temporal dada entre a sua própria infância e a dos filhos no que respeita às possibilidades de incorporação do valor artístico:

“Hoje eu tenho dois filhos, e eles já estão inseridos *nisso* muito bem, porque primeiro eu acho que é outro tempo e sei lá, eles já têm, têm como base eu, né? que trabalho em um museu, então minha filha tem seis anos, né? Minha filha tem seis anos e meu menino tem 18 e a [filha] já foi no Museu da Língua Portuguesa, já foi no MAC várias vezes, já participou de evento no MAC, já foi no Museu Paulista, que eu que levo né? Já foi no Museu Paulista com a escolinha, eu já levei a escolinha no Museu da Língua Portuguesa, porque a escola era uma...é tão engraçado isso, você fala: Ah! a criança estuda numa escola particular, mas, mesmo estudando numa escola particular, dependendo a escola, a criança não tem acesso a isso e a minha filha conseguiu uma bolsa nessa escola, e quando eu perguntei: vocês levam as crianças pra algum lugar? Ah! agente leva pra o zoológico, pra isso, leva pra... mas vocês não levam a criança no museu? Ah! a gente acha que quando é criança faz parte da educação do pai. Eu disse não! Faz parte da educação da escola isso.”

(Roberto, vigilante, funcionário público)

Em seguida, ele reafirma a importância do seu próprio capital simbólico adquirido com o trabalho no MAC como importante na educação dos filhos, principalmente da filha mais nova:

Eu fui conhecer a escola, como *qualquer pai eu fui conhecer a escola* e perguntei: mas como vocês

nunca levaram? Não! Bom! Então vai levar, eu trabalho num museu, então eu vou marcar e agente vai levar, eu vou falar com o diretor do museu a gente vai organizar e agente vai levar essas crianças pra conhecer o museu. Então eu inseri o MAC na excursão, minha filha tem seis anos e ela conhece a Pinaconoteca, conhece o Museu da Língua e ela pede. Se eu pergunto pra ela, ela conhece Tarsila, ela conhece Anita, Di Cavalcanti, Portinari, porque eu tenho coisas em casa e tal e ela vê... e ela fala: - papai não vai me levar no museu essa semana? Mas isso eu acho que é uma coisa particular de cada um, *eu não tive essa oportunidade dos meus pais me levarem*, eu conheci pela primeira vez na escola como eu te falei, e depois eu fui atrás, porque despertou em mim é... é uma certa curiosidade de saber o que era isso, o que era um museu?

(Roberto, vigilante, funcionário público)

O interlocutor faz, nesse caso também pela pedagogia, que é, aliás, essa espécie de porta de entrada das classes populares ao universo legítimo, o papel de guia que toma a missão de introduzir aos filhos o mundo da arte, e também às crianças de um modo geral quando organiza a excursão à escola. Ele afirma o desejo cultural da filha como extensão do seu próprio desejo, e inclusive a filha possui as mesmas referências que o pai, em uma relação muito próxima de um *desejo cultural* lido em termos de uma *boa vontade cultural* que já é mais distante do filho mais velho:

“Ela [a filha] é mais, ele [o filho] eu acho que não gosta muito, mas eu acho que é de perfil, porque isso eu posso falar, eu dei a mesma oportunidade pros dois, de lavar, de falar de conhecer o museu, e... eu percebo assim não é que ele não gosta de museu, mas ele gosta de outro tipo de museu...

Outro tipo?

Mais eletrônico, por exemplo, ele adora o MIS por exemplo...

Ah! Entendi, mais tecnológico...

Sim, mais tecnológico, ele vai no MIS várias e várias vezes, eu pergunto: onde você foi? – ah! fui no MIS. O que tá tendo lá? Ah! tá tendo exposição disso...”¹⁵⁴

(Roberto, vigilante, funcionário público)

Com relação ao filho, é importante salientar que o mesmo prestará vestibular da FUVEST e pretende seguir carreira em Tecnologia da Informação (TI). Aqui, é importante para o interlocutor deixar claro que o filho se interessa por museus, mas um museu de “outro tipo”, “mais tecnológico”. A fala deixa entrever uma preocupação em revestir uma área bastante técnica, ligada exclusivamente à racionalidade, de uma *nobreza cultural*, identificada pelo MIS, ou pelo *gosto* de frequentar o MIS.

Roberto novamente extravasa um sentimento de gratidão pela Universidade de São Paulo que lhe teria proporcionado esse aporte simbólico tão essencial e que ele pode transmitir aos filhos:

“Olha, eu fico até evitando de falar (enxuga os olhos), eu falo que eu sou muito grato, *falo mesmo de coração a esta instituição universidade*, porque a universidade ela me proporcionou coisas muito importantes na minha vida, porque dentro dessa universidade eu conclui meus estudos, eu tive oportunidade eu acabei de concluir meus estudos atrasados, e eu sou de família pobre, morava no interior, e vim pra cá com 9 anos de idade, morava em *área livre*, tive que começar a trabalhar, porque ou eu trabalhava ou eu estudava, eu sou de uma família de 10 filhos, pai e mãe analfabetos, que não

¹⁵⁴ Museu da Imagem e do Som (MIS), localizado na Avenida Europa. Fundado na década de 70 e vinculado à Secretaria Estadual da Cultura, seu princípio estatutário é o de “adotar as tendências museológicas mais avançadas para conseguir o caráter de museu moderno e ter como matéria a comunicação de massa, apoiada em recursos de imagens e de sons, para, assim, ser um museu vivo” – suas exposições giram em torno de temas ligados ao grande público como, por exemplo, ícones da música, a exemplo da exposição mais recente, sobre David Bowie entre janeiro e abril de 2014. Sobre a trajetória do MIS e seus aspectos institucionais consultar o site do museu <<http://www.mis-sp.org.br/mis-novos-dialogos>> acessado em 01.06.2014.

tiveram oportunidade de estudar, que começaram a trabalhar muito cedo na roça e vieram pra cá como qualquer outra pessoa que vem pra São Paulo, porque vieram pra cá em 70 e alguma coisa não me recordo, 69, 70 alguma coisa assim, pra tentar dar melhores condições de vida pros filhos, e...fugindo da pobreza, meu pai é nordestino, minha mãe também, então fugindo daquela pobreza pra tentar dar uma vida melhor pra os filhos então vieram pra cá, pra São Paulo, então quando eu vim pra cá eu fui estudar numa *escola do Estado, a qual eu também sou muito grato*, porque a Escola de Estado hoje infelizmente, sou obrigado a falar, meus filhos não estudam em Escola do Estado, e graças a Deus não porque eu tenho condições de pagar, mas...

Nunca estudaram?

Nunca estudaram em escola do estado, graças a Deus eu tive a oportunidade da patrocinar... proporcionar isso pra eles, pra os dois [filhos]. Minha filha, você vê, a diferença de idade é muito grande, porque eu me preparei, eu esperei, fiz um casamento sólido pra poder dar isso pra eles, porque eu sempre tive isso como meta na minha cabeça, porque eu passei necessidade (...),

(Roberto, vigilante, funcionário público)

O preparo do pai, não apenas no que diz respeito a sua relação com a cultura legítima, mas como parte de um casamento sólido, é apontado pela fala, como aspecto fundamental para garantir o acesso dos filhos a melhores escolas e a uma vida diferente de quem passou “necessidade”, e aqui a questão moral aparece associada à perspectiva de uma aquisição simbólica instrumentalizada para se alcançar, no caso dos filhos, uma vida melhor.

Outro aspecto interessante quanto ao futuro dos filhos, surge durante a entrevista com os vigilantes Marcos e Manoel, que é o fato de cogitarem de diferentes formas e ao mesmo tempo ocultarem a possibilidade do futebol como profissão para os filhos. No

caso de Manoel, essa informação foi, inclusive, revelada quando a gravação já havia sido desligada e por algum motivo ele continuou o assunto sobre futebol. Durante a situação formal da entrevista ele deixou claro o quanto valorizava a formação educacional: “Eles completaram o colegial, todos eles. Eu gostaria que eles fizessem faculdade, mas por causa do trabalho eles não derem sequência, sabe?”. O informante possui ainda um filho, que teria trabalhado com ele por sete anos na vigilância do museu, mas que teria resolvido trabalhar com transporte de passageiros:

“Inclusive esse meu filho, trabalhou comigo aqui, o mais velho, sabe? Um dia ele disse: Olha, pai, eu vou trabalhar por conta, sabe? Eu disse: o que for melhor pra você. Aí ele fez uns planos, ele trabalha transportando passageiros, comprou um micro-ônibus, ele trabalha nessa área. É uma área assim que ele não tem tempo, mas ele tava querendo fazer faculdade (...) ele gostava muito de administração.”

(Manoel, vigilante terceirizado com mais de 10 anos de experiência)

Apesar da longa carreira do pai na vigilância do museu, o filho resolveu seguir um caminho absolutamente diferente, optando em “trabalhar conta”, o que pode ser pensado em oposição ao sistema hierárquico tão fechado do museu. No caso, a aspiração de uma posição superior, de quem faz seu próprio dinheiro e com suas próprias regras.¹⁵⁵ O contraponto está justamente na comparação com Marcos, quando questionado sobre a carreira do filho:

¹⁵⁵ De acordo com Wright Mills, a ideia do *self-made man*, o homem que pela lógica da livre competição busca para si uma posição estabelecida naquela comunidade. Não se trata aqui de uma classe emergente de “colarinho branco”, mas que faz lembrar a construção ideológica reproduzida pela antiga classe média norte-americana, da classe baixa com origens no trabalho assalariado que busca uma posição estabelecida por meio da expansão de um negócio próprio. (MILLS, Wright. *Op.cit.*, 1956, p. 36). Em termos objetivos, o ideal de uma posição estabelecida, no caso do filho do vigilante, está posta para fora das hierarquias do museu. Assim como o próprio pai – e em oposição à perspectiva do coordenador que equipara a própria vigilância ao setor educativo –, ele não “compra a briga” por uma posição estabelecida dentro do campo, o que envolveria maior aquisição de capital cultural. Com uma escolaridade próxima a do pai (ensino fundamental), sua busca se funda na consolidação de uma posição dada pelo capital econômico, o que certamente estaria próximo à lógica do microempresário.

“Eu gostaria que ele fosse jogador de futebol, né? Mas...Tanto é que ele já nem gosta muito de futebol, é o sonho do pai, mas ele não vai ser, mas eu gostaria ele fosse, que ele fosse...a gente se esforça, Bruno, pra dar uma condição boa pra ele, porque a gente sabe, eu fiz faculdade particular porque eu não tinha condição de entrar numa pública, o estudo que a gente tinha..., nunca fui exemplo de aluno, mas sempre, sempre optei pela escola, então assim, numa determinado momento da minha vida eu comprei um carro, e eu não conseguia pagar o carro e a faculdade, então eu tive que me desfazer do carro, e eu falei: - porra! Eu acredito que a faculdade mais pra frente vá me trazer um benefício que talvez o carro não vá. E na mesma ocasião um amigo meu comprou e ele optou pelo carro, e hoje a gente vê que a gente condições bem diferentes, pelo menos a minha é bem melhor porque, talvez por uma questão ou outra, mas é, pela escolha que eu fiz também.”

(Roberto, vigilante, CLT)

Ao mesmo tempo em que ele declara que gostaria que o filho fosse jogador de futebol, isso de forma aberta e com o gravador ligado – o que já declara uma liberdade maior no que tange às representações em relação ao vigilante Manoel –, Marcos faz questão de reforçar o papel da “escola” como garantia para assegurar uma vida “bem melhor”, reforçando o quanto ele alcançado uma posição econômica superior a do amigo, e identificando, portanto, a formação escolar ao benefício financeiro que ela poderia trazer. Além de declarar ele também faz questão de frisar que se trata de um plano que não se concretizará, pois o filho “nem gosta muito de futebol” além do que, deixa perceber, falando do próprio exemplo, que a “educação” ou chegar a “faculdade” é mais importante que valores imediatos como, por exemplo, um carro ¹⁵⁶ - e opõe, no

¹⁵⁶ Da perspectiva de quem se sente totalmente responsável pelo próprio destino – e sucesso –, o interlocutor tem muitos pontos em comum com o caso do trabalhador especializado O’Malley, entrevistado por Sennet e Cobb, que acreditava na virtude do trabalho duro (*hard work*) como garantia de um certo padrão de vida (capital econômico) e de reconhecimento ou prestígio (capital simbólico), que impunham o sacrifício rotinizado como um contrato tácito. A ideia do prazer imediato sempre adiado por uma recompensa futura, algo que será ainda melhor e que justifica uma dedicação intensa ao trabalho. (Cf. SENNETT, Richard. COBB, Jonathan. *Op.cit.*, 1979. esp. pp. 125-128).

plano simbólico, os valores legitimados pela educação não como superiores, mas como garantia de uma segurança monetária, ou seja, capital simbólico como garantia de capital econômico, nesse sentido, a fala se aproxima a de Roberto e, de certo modo, essa mesma lógica reaparece na entrevista de Alberto, o transportador mais antigo, quando ele fala do desejo que a filia fosse bilíngue, e o desejo da própria em não ser contadora, mas que acabou indo para a contabilidade depois de ter estudado em colégio público e ter conseguido uma bolsa de estudos na área, concedida pela empresa na qual trabalha desde os 16 anos:

“Na realidade ela não gostaria de fazer contabilidade. Ela até pretende terminar a faculdade dela fazer outra coisa paralela pra não ter que parar. Porque eu na realidade, pro meu gosto, eu queria que ela fosse bilingua ^{sic}, até pra também trabalhar na área que eu trabalho, porque se ela fosse uma bilingua ^{sic} ... Museóloga eu não diria, até porque hoje acho que faculdade de museóloga, hoje, acho que só tem três no Brasil. Antes só tinha uma.”

(Alberto, transportador há 25 anos)

Ser bilíngue, enquanto aquisição de capital simbólico poderia garantir o futuro da filha que acabou indo para uma área distante do museu, de todo modo, o interlocutor vê a faculdade de museologia “que tem três no Brasil”, como algo fora da realidade da filha, mas que poderia entrar na mesma área de trabalho que ele, o que se pode supor ser alguma área de transporte de obras de arte caso ela tivesse a aquisição de um segundo idioma. Interessante que o mesmo interesse por línguas aparece na fala de Antonio, o transportador mais novo, quando se refere à educação do filho de 16 anos, que “é muito crítico, mas na arte assim de cinema”, pois o filho se dedicaria para assistir filmes e meticulosamente encontrar possíveis “erros”. Ele, Antonio, aprende inglês com os filhos:

“(...) porque eles vão pro terceiro ano, sexto semestre, então, como aqui nesse ramo você precisa e como eu já pago pra eles e financeiramente não dá, então eu to aprendendo na marra. Eu preciso disso nessa área que eu to.”

(Antonio, transportador há mais de um ano)

A fala caba por justificar que o interesse por outra língua advém da necessidade profissional na área de transporte, o que parece levá-lo a pagar o curso de inglês para os dois filhos – que estudam em escola pública – e ao mesmo, o curso dos filhos lhe seria uma estratégia profissional, pois aprenderia inglês junto com eles. O filho mais velho, segundo ele, gostaria de seguir algo na carreira de cinema ¹⁵⁷, mas ao que parece ele gostaria muito mais de projeto de construção, o que teria levado ele e a esposa a conversarem muito com o filho para que ele faça “engenharia civil” ou “arquitetura” ¹⁵⁸, ele teria ainda uma meta de visitar os Estados Unidos depois de juntar dinheiro para conhecer um estúdio de animação, ao passo que o filho mais novo, acredita ele, deva seguir para área de Educação Física por ter nascido com um problema nos pés e ter tido a necessidade de desde cedo ter contato com exercícios físicos.

Excerto: Contraponto de baixo para cima – os dois curadores ¹⁵⁹

Um dos curadores, nascido no interior de São Paulo, teve contato com artes plásticas ainda na infância, com oito ou nove anos, em um curso para crianças, na escola a qual sua irmã era secretária. Ele declara ter ficado “alucinado” com aquelas coisas. Ele costumava seguir como um “pentelho” os alunos do curso e ouvir suas conversas tanto nos bares quanto nos ateliês, o que ele acredita ter “ajudado” a sua carreira. Seus pais, filhos de imigrantes italianos e espanhóis, de classe média baixa, queriam ver o filho “doutor”, embora seu pai tivesse contato com a música, seus pais não tinham nenhuma relação com as artes plásticas, no entanto, o teriam incentivado com relação às artes mesmo porque ele tinha, desde criança, um “talento” para o desenho. Saindo do interior

¹⁵⁷ Há uma ruptura na fala quando ele se refere ao sonho do filho, pois ele lembra do seu próprio sonho de ser advogado, mas que ao que parece, ele teria mudado de ideia, porque agora estaria “fascinado” pelo mundo da arte: “igual o meu sonho era ser advogado, mas agora me fascinei”

¹⁵⁸ Assim como o “sonho” do pai, ligado ao Direito, as carreiras de Engenharia e Arquitetura estão no topo da hierarquia social.

¹⁵⁹ Mesmo diante de dois pedidos, não consegui uma entrevista presencial com os curadores. Um deles chegou a marcar uma entrevista, mas no dia não pôde me receber. Também me foi concedida uma entrevista via e-mail, na qual eu enviava as perguntas e apenas algumas foram respondidas. Do mesmo modo, tive que recorrer a fontes secundárias, no caso de um dos curadores, que concedeu uma entrevista esboçando minimamente sua trajetória a um projeto de memória oral da Biblioteca Mário de Andrade. Tal reconstrução das trajetórias é, portanto, bastante simples, suscetível aos dados que eu pude dispor.

aos 17 ou 18 anos para vir para São Paulo estudar Artes Plásticas na Escola de Comunicação e Artes da USP (ECA), embora ainda tivesse uma coisa hesitante em relação a seguir uma carreira no teatro, lembrando que a irmã tinha um namorado que “entendia muito de teatro”. Mas era uma coisa “alucinada”, ainda tendo pensado em história da arte, ficou mesmo nas artes plásticas. Considera o fato de ter morado no centro da cidade, próximo à Biblioteca Mario de Andrade, como essencial para sua formação, pelo contato com os cinemas e equipamentos culturais disponíveis no centro da cidade, biblioteca, alias, que teria frequentado “muito, muito, muito” por ser de mais fácil que a Biblioteca da ECA. Tinha um relacionamento, que virou casamento, como uma estudante de sociologia que seria “muito mais politizada” que ele. Ainda na USP, ele concluiu mestrado e doutorado, o mesmo caso de outro curador, do outro museu estudado, que foi “convidado” a trabalhar na instituição. Tendo estudado em colégios privados, ele também costumava visitar museus quando criança e declara, mas não especifica que há pessoas na família que possuem relação com as artes. A escolha pela área de filosofia tinha como princípio com educação pela arte. Ele declara que a questão da falta de especialização na manutenção é um problema para os museus hoje:

“Há carência de qualificação na área de manutenção dos museus, pois se exige um grau de controle ambiental pouco compreensível para quem não tem conhecimento sobre a natureza da conservação das obras de arte.”

(um dos curadores)

O curador atribui à escala reduzida de museus no país a falta de mão de obra qualificada nos quadros de manutenção, do mesmo modo, em que reafirma, pela hierarquia, que todos os cargos são “indispensáveis” ao funcionamento do museu, reforçando a importância da hierarquia interna da instituição.

Quando confrontada minimamente com as trajetórias dos profissionais não especializados, as trajetórias dos curadores parecem indicar uma questão primordial que é a de origem social e da possibilidade de contato com referenciais artísticos desde a infância. Mesmo no caso de pais pobres, há a aspiração em ver o filho “doutor”, ou seja, no limite, a formação escolar existe como perspectiva, como possibilidade, algo que é muito diferente à perspectiva posta aos vigilantes e curadores, em que a possibilidade

mais imediata é a do mundo do trabalho, haja vista que todos iniciaram sua atividade profissional ainda na adolescência.

Considerações finais

Os dados dessa pesquisa dizem respeito à especificidade de um número bastante reduzido de entrevistados, haja vista toda a dificuldade burocrática de acesso ao campo e mesmo a essas categorias profissionais tão inusitadas no contexto dos estudos que abrangem os museus. Pode-se dizer que um número mais representativo de informantes possibilitaria investigar com mais propriedade questões ligadas especificamente ao vínculo trabalhista, pois ao que tudo indica, há uma relação direta entre tipos de vínculos e a incorporação ou não de um novo referencial simbólico por parte dos vigilantes, isto é, quanto mais forte é o vínculo, como no caso do vigilante concursado pelo MAC USP, parece haver de fato a constituição de um *ethos* profissional que encontra uma posição específica na hierarquia do museu, ao passo que quanto mais fraco é tipo de contratação, como CLT e principalmente terceirização – tipos de vínculo que implicam a insegurança da demissão –, indica uma menor incorporação de novos produtos estéticos ou de valores propriamente estéticos capazes de ressignificar práticas inerentes ao estilo de vida de uma determinada classe. Nenhum dos vigilantes terceirizados demonstra, por exemplo, que há uma preocupação quanto ao tipo de escola que os filhos estudam ou estudaram, ou mesmo quanto à introdução dos filhos à prática de visita dos museus. Por outro lado, no caso de um vigilante CLT, essa preocupação com a formação é muito mais latente, ainda que não haja – o que é oposto ao vigilante concursado – um mínimo reconhecimento do campo artístico enquanto esfera autônoma, pois a arte é tomada por coisa abstrata e sem um sentido prático. No limite, essa visão é em partes presente também na fala do vigilante do MAC USP, que percebe nas condições que garantem o adequado aporte de capital simbólico, como o que tenta transmitir aos filhos, uma forma de ascensão social e que seria oposta à favela e à situação de pobreza que viveu na infância. Fato é que em ambos os casos, há uma preocupação em garantir uma educação escolar aos filhos que seja melhor que a própria formação. Há uma questão curiosa neste ponto e que tornaria imprescindível a ampliação do número de entrevistas: os profissionais não especializados, tanto os vigilantes quanto aos transportadores, parecem dialogar melhor com esse novo universo simbólico trazido pelo cotidiano do trabalho no museu em função dos anos de escolaridade, quer dizer, quanto mais alta escolaridade, mais fácil se tornaria a apreensão das regras do campo artístico, ou mais nítido seria o contorno de uma perspectiva que assume a arte pela arte. Pode-se pensar aqui o caso de

Alberto, funcionário com larga experiência vivida no setor de transporte de obras de arte, sem nenhuma escolaridade e que não vê qualquer sentido em uma arte que não seja imediatamente vinculada a referências próprias do mundo cotidiano, como flores e paisagens, e Antonio, que com dois anos de experiência e Ensino Médio completo, se esforça para entender os “pontinhos” de uma determinada obra. Porém, no caso dos vigilantes Manoel e Marcos – o primeiro sendo um funcionário antigo, terceirizado, com Ensino Fundamental incompleto e com mais de 10 anos de experiência em museu e o segundo, um funcionário com pouca experiência em museu e que cursa pós-graduação em gestão empresarial –, em que se pode notar que a perspectiva assumida por ambos em relação à arte é a mesma, ou seja, em nenhum sentido as falas apontam para uma ruptura entre estética e vida cotidiana, ao passo que essa separação é muito mais perceptível na fala de Roberto, vigilante concursado, que formalmente concluiu educação primária e cujos filhos sempre estudaram em escola privada, o filho mais velho prestará FUVEST e pai ainda organiza exposições ao museu na escola da filha mais nova. Mais uma vez, a incorporação de padrões próprios de uma cultura legitimada parece ser mais efetiva quando se trata de um funcionário público, ainda que com escolaridade muito baixa e menos tempo de experiência em anos se comparado aos mais de 10 anos de Manoel, vigilante terceirizado.

Nesta perspectiva, a posição da vigilância é relativa, pois o caráter simbólico parece antes de tudo mediado pelo vínculo de trabalho que aproxima ou distancia do campo de produção simbólica, quando o vínculo aproxima, há, interessantemente, uma mudança no padrão educacional dos filhos. Em termos subjetivos, essa interação no campo parece mais próxima ao polo puro pelo discurso do funcionário público, enquanto que, pelo discurso do funcionário CLT aparece mais ligada ao setor administrativo; A relação dos transportadores tende a ser muito mais distante. Esses agentes parecem ainda mais dominados no campo, embora possam tocar as obras (desejo expresso na fala dos vigilantes), o toque em si não tem nenhum efeito simbólico em termos de ressignificação das práticas culturais, o que aparece timidamente apenas no caso do interlocutor com Ensino Médio completo.

Outras problemáticas que emergem dessa pesquisa dizem respeito à questão da imigração nordestina em São Paulo, ao conflito que diz respeito ao peso simbólico das configurações socioespaciais, tanto quando se refere ao público quanto à origem social de determinados interlocutores que vieram ou ainda habitam nas periferias da zona sul de São Paulo, ao mesmo tempo em que o discurso do próprio agente tende a opor esses dois

universos. Ou ainda, o fato de que as referências estéticas trazidas pelos interlocutores poderiam ser investigadas a partir de um diálogo dos próprios agentes com certos gêneros de expressão: grafite, jardins de Burle Marx ou Alex Vallauri.

Anexos

Roteiro da entrevista

Questões divididas em três blocos temporais:

Bloco I: Presente:

- Mundo do trabalho

Bloco II: Passado:

- Origem familiar e trajetória
- Práticas culturais
- Lazer

Bloco III: Futuro

- Educação e futuro projetado para os filhos

Obs.: A ordem das perguntas pode variar, bem como o tipo de pergunta de acordo com o contexto. A função do roteiro é apenas servir como referência.

BLOCO I

Mundo do trabalho

1. Gostaria de saber um pouco sobre seu último emprego, o que você fazia antes?
2. Como é a rotina de trabalho?
3. Quais as principais dificuldades que você encontra?
4. Você fez algum curso de especialização desde que começou a trabalhar no/com museu? Quais? Você poderia contar sobre a experiência?
5. Considerando sua experiência com obras de arte, se você trabalhasse internamente em um museu, em qual área você gostaria de trabalhar. Por quê?
6. Considerando sua experiência com obras de arte, se você trabalhasse internamente em um museu, em qual área você NÃO gostaria de trabalhar. Por quê?
7. O que você mais gosta e o que você menos gosta no trabalho com museus?
8. Existe algum curso específico que você tenha vontade fazer? Por quê?
9. Qual(is) profissional(is) você julga mais importante dentro museu? Por quê?

10. Você se lembra de algum incidente ou mesmo situação engraçada que tenha ocorrido em sua jornada de trabalho, considerando o museu ou mesmo colecionadores privados?
11. Como costuma explicar aos seus amigos e familiares o seu cotidiano de trabalho? Eles entendem? O que comentam?

BLOCO II

1. Em que tipo de escola você estudou? Você qual era sua matéria predileta? Por quê?
2. Conte um pouco sobre a sua infância. Você se lembra que tipo de atividade seus pais lhe incentivavam?
3. Você se lembra de ter visitado museus quando criança? Em caso afirmativo, quem o acompanhava e com qual frequência aproximadamente?
4. Alguém da sua família tinha alguma relação com algum tipo de arte?

Práticas culturais

1. O que você mais gosta de fazer no tempo livre, quando não está no trabalho, isto é, dentro do museu?
2. Você tem o hábito de frequentar museus fora do horário de trabalho? (Em caso afirmativo, perguntar qual museu gosta de frequentar e por qual motivo).
3. Como costumava frequentar museus antes de trabalhar com museus?
4. Você tem algum artista de sua preferência? Qual? Por quê?
5. Você já visitou museus de outros países? Se sim, quais? Poderia falar sobre essa experiência?

BLOCO III

1. Você tem filhos em idade escolar ou na universidade? O que eles pretendem estudar ou estudam?
2. Em que tipo de escola seus filhos estudam ou estudaram?
3. Considerando 1 a nota menos importante e 10 a nota mais importante, classifique as disciplinas que você julga essenciais no currículo escolar:

- a) () Língua Portuguesa
- b) () Matemática
- c) () Física
- d) () Línguas estrangeiras
- e) () Química
- f) () Literatura
- g) () História
- h) () Geografia
- i) () Sociologia
- j) () Artes
- k) () Educação Física

Questionário aplicado ao final da entrevista

Idade: _____ Sexo: ()F ()M

Estado civil: _____

Local de nascimento: _____

Trajetória Profissional

Idade em que iniciou a vida profissional: _____

Primeiro trabalho: _____

Ano de início do primeiro trabalho: _____

Ano de início no emprego atual: _____

Cargo atual na empresa: _____

Trajetória social

Escolaridade (nível e instituições de ensino): _____

Locais de moradia (bairros) atual e anteriores: _____

Profissão atual e anteriores: _____

Número de filhos e colégio em que estudam os filhos: _____

Trajetória social dos pais

Pai

Local de nascimento: _____

Escolaridade (nível e instituições de ensino): _____

Profissão (atual e anteriores): _____

Locais de moradia (bairros) atual e anteriores: _____

Mãe

Local de nascimento: _____

Escolaridade (nível e instituições de ensino): _____

Profissão (atual e anteriores): _____

Locais de moradia (bairros) atual e anteriores:

Trajetória social do(a) cônjuge

Local de nascimento: _____

Escolaridade (nível e instituições de ensino): _____

Profissão atual e anteriores:

Locais de moradia (bairros) anteriores:

Trajetória social dos pais do cônjuge

Sogro

Local de nascimento: _____

Escolaridade (nível e instituições de ensino): _____

Profissão (atual e anteriores): _____

Locais de moradia (bairro) atual e anteriores:

Sogra

Local de nascimento: _____

Escolaridade (nível e instituições de ensino): _____

Profissão (atual e anteriores): _____

Locais de moradia (bairro) atual e anteriores: _____

Trajetória social dos filhos:

Possui filhos? _____

Quantos? _____

Local de nascimento de cada filho

Escolaridade de cada filho (nível e instituições de ensino):

Profissão de cada filho (atual e anteriores):

Seus filhos moram com você? _____

Se não moram, quais locais de moradia de cada filho (bairro) atual e anteriores:

Renda familiar mensal (Soma de todos os tipos de rendimentos constantes – pensões, aluguéis, aposentadorias, salários, etc. – de todos os membros da família;

Valor do salário mínimo = R\$ 678,00).

() de 1 a 2 SM

() de 3 a 4 SM

() de 5 a 6 SM

() de 7 a 8 SM

() de 9 a 10 SM

() + de 10 SM

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *Aby Warburg e a ciência sem nome*. In Revista Arte e Ensaios. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – EBA, UFRJ, ano XVI, número 19, 2009.

BECKER, Howard S McCALL, Michal, M. *Interactional and cultural studies*. Londres; Chicago: University of Chicago Press. 1990

BECKER, Howard S. *Mundos da arte*. Lisboa: Livros horizontes, 2010.

BOTELHO, Isaura. FIORE, Maurício. *O uso do tempo livre e as praticas culturais na Região Metropolitana de São Paulo. Relatório da primeira etapa da pesquisa*. São Paulo: Centro de Estudos da Metrópole, CEBRAP, 2005.

_____. *Mundos artísticos e tipos sociais*. In: Gilberto Velho (org.) Arte e sociedade: ensaios de sociologia da arte. Rio de Janeiro: Zahar, 1977

_____. *Outsider. Studies in the sociology of deviance*. Nova Iorque: Free Press, 1978.

BURAWOY, Michael. *Manufacturing consent. Changes in the labor process under monopoly capitalism*. 5ed. Chicago: The University of Chicago Press, 1982

BURAWOY, Michael. BRAGA, Ruy (org.) *O marxismo encontra Bourdieu*. Campinas: Editora da Unicamp, 2010

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. Org. Sergio Miceli. Col.: Estudos. 3 ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2011.

_____. *A economia das trocas linguísticas*. In: ORTIZ, Renato (org.). Col. Grandes Cientistas Sociais. Vol.: 39. São Paulo: Ática, 1983.

_____. *Célibat et condition paysanne*. In: Études rurales, N°5-6, 1962.

Disponível em :

http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/rural_0014-2182_1962_num_5_1_1011

<<acessado 14.11.14>>

_____. *La distinction: critique social du jugement*. . Le sens pratique. Paris: Les Éditions de Minuit, 2012.

_____. DARBEL, Alain. *O amor pela arte. Os museus de arte na Europa e seu público*. 2ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo. Porto Alegre: Zouk, 2007.

_____. DARBEL, Alain. *L'amour de l'art: les musées d'art européens et leur public*. Paris : Minuit, 1969.

_____. *Gostos de classe e estilos de vida*. In: Renato Ortiz (org.) *Pierre Bourdieu*. São Paulo: Ática, 1994

_____. PASSERON, Jean-Claude. *Les Héritiers. Les étudiants et la culture*. Col. :Les sens comun. Paris : Les Éditions de Minuit, 1990.

_____. *A miséria do mundo*. Petrópolis: Vozes, 1997.

_____. *La misère du Monde*. Col. Point. Paris : Éditions du Seuil, 1993

_____. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

_____. *A produção da crença. Contribuição para uma economia dos bens simbólicos*. Porto Alegre: Zouk, 2006.

_____. *Razões práticas. Sobre a teoria da ação*. São Paulo: Papirus, 2011.

_____. *As regras da arte. Gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Cia. Das Letras, 2010.

_____. *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Col. Points. Paris, Ed. du Seuil, 1998.

_____. *Reproduction interdite. La dimension symbolique de la domination économique*. In: Études rurales, N°113-114, 1989.

Disponível em:

http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/rural_0014-2182_1989_num_113_1_3231

<<acessado em 13.10.14>>

_____. *Les rites comme actes d'institution*. In: Actes de la recherche en sciences sociales. Vol. 43, juin 1982. Rites et fétiches. pp. 58-63.

Disponível em : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/arss_0335-5322_1982_num_43_1_2159 <<acessado em 09.11.2014>>

_____. *Sobre a televisão. Seguido de A influência do jornalismo e Os jogos olímpicos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

_____. WACQUANT, Loïc. *An invitation to reflexive sociology*. Cambridge: Polity Press, 1992

CANDIDO, Antonio. *Os parceiros do rio bonito. Estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida*. São Paulo: Duas Cidades, 2003.

CHARLE, Christophe. *Situation spatiale et position sociale. Essai de géographie sociale du champ littéraire à la fin du XIX^{ème} siècle*. In: Actes de la recherche en sciences sociales. Vol. 13, février 1977.

Disponível em:

http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/arss_0335-5322_1977_num_13_1_3494 <<acessado em 20.09.2012>>

CHARTIER, Roger. *Por uma sociologia histórica das práticas culturais*. In: Roger Chartier. *A história cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 1990.

CHIARELLI, Tadeu. *As funções do curador, o museu de arte moderna de São Paulo e o grupo de estudos de curadoria do MAM*. Grupo 1998. In: Grupo de estudos de curadoria do Museu de Arte Moderna de São Paulo. 2 ed. rev. e ampl. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2008.

Cultura em números: anuário de estatísticas culturais. 2 ed. Brasília: MinC, 2010.

Dez anos do Núcleo Contemporâneo. São Paulo: Museu de arte moderna de São Paulo, 2009.

DURAND, José Carlos. *Arte privilégio e distinção*. São Paulo: Perspectiva, 1989

DURKHEIM, Émile. *Les formes élémentaires de la vie religieuse*. Paris : CNRS Éditions, 2007.

_____. *O suicídio. O estudo sociológico*. 1982. pp. 303-304

ELIAS, Norbert. & Scotson L. J. *Os estabelecidos e outsiders*. Rio de Janeiro: Zahar, 1993 A,

_____. *Mozart: über soziologie eines Genies*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1993.

FABRIS, Anateresa. *Um 'fogo de palha aceso': considerações sobre o primeiro momento do museu de arte moderna em São Paulo*. In: *MAM 60*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2008.

FONTES, Paulo. *Um nordeste em São Paulo: trabalhadores migrantes em São Miguel Paulista (1945- 1966)*. Rio de Janeiro, Editora FGV, 2008.

GARCIA, Sandrine. *Expertise scientifique et capital militant*. In: *Actes de la recherche en sciences sociales*. n 158, 2005

Disponível em :

<http://www.cairn.info/revue-actes-de-la-recherche-en-sciences-sociales-2005-3.htm>
<<acessado em 03.10.2014>>

GINZBURG, Carlo. *De A. Warburg a E. H. Gombrich. Notas sobre um problema de método*. In.: Mitos, emblemas, sinais. Morfologia e história. São Paulo: Companhia das Letras, 2012,

GOFFMAN, Erving. *Interaction ritual: essays on face-to-face behavior*. New York: Anchor Books, 1967

_____. *presentations of self in everyday life*. Edinburgo: University of Edinburgh, 1956.

GOMBRICH, H. Ernst. *Art and illusion: a study in the psychology of pictorial representation*. Nova Jersey: Princeton University Press, 1989.

_____. *The story of art*. Londres: Phaidon Press, 1950.

GREENHILL, Eilan Hooper. *Chapter 52: Changing values in the art museum. Rethinking communication and learning*. In: Museum Studies. An Anthology of contexts. Ed. Bettina Carbonell. New York: Wiley-Blackwell 2009.

Guia de museus brasileiros. *Comissão do patrimônio cultural*. São Paulo: Edusp, 2008.

GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo; AGIER, Michel; CASTRO, Nadya Araujo. *Imagens e identidades do trabalho*. São Paulo: HUCITEC, 1995.

_____. *Manicômios, prisões e conventos*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

HOGGART, Richard. *Capítulo X. Molas deslassadas: nota sobre s desenraizados e os ansiosos*. In: As utilizações da cultura. Aspectos culturais da classe trabalhadora. 2. Col.: Questões. Lisboa: Editorial Presença, 1975, pp. 159-190.

HUGHES, Everett. *Men and their work*. 2 ed. Toronto. Londres: Collier-Macmillan edition, 1964. p.88

MENEGHEL, Tatiana de. *Um estudo sobre segurança no transporte e manuseio de obras de arte para exposições periódicas na cidade de São Paulo*. Trabalho de conclusão de curso. São Paulo: Faculdade de Tecnologia da Zona Leste – FATEC, 2009.

MILLS, Wright. *White collar. The American middle classes*. New York: Oxford University Press, 1956.

MOULIN, Raymonde. *O mercado da arte. Mundialização e suas tecnologias*. Porto Alegre: Zouk, 2007.

Museus em números. Brasília: Instituto Brasileiro de Museus, 2011.

Disponível em:

<http://www.museus.gov.br/publicacoes-e-documentos/museus-em-numeros/>

<< Acessado em 30.08.2013>>

Nos bastidores das montagens: a emergência da arte contemporânea no MAC USP, para o Congresso Internacional em Artes, Novas Tecnologias e Comunicações em 2014 Disponível pela Biblioteca de Produção Intelectual da Universidade de São Paulo [BDPI USP] em:

<http://www.producao.usp.br/bitstream/handle/BDPI/46438/aleCIANTEC2014.pdf?sequence=1&isAllowed=y> <<acessado em 30.12.2014>>

“Não público” dos museus: levantamento estatístico sobre o “não-ir” a museus no Distrito Federal. Coordenação de Pesquisa e Inovação Museal (CPIM). Departamento de Processos Museais (DEPMUS). Ibram: 2013

Disponível em:

www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2013/05/PesquisaNAOpublico_RELATORIOmaio2013.pdf.

<<Acessado em 30.08.2013>>

PANOFSKY, Erwin. *Architecture gothique et pensée scolastique*. 2ed. Col. Les sens comum. Paris: Les Éditions de Minuit. Paris, 1986.

_____. *The meaning in the visual arts*. Harmondsworth: Middlesex: Peregrine Books, 1970.

Pesquisa Setorial: o mercado de arte contemporânea no Brasil. 2 ed. Julho de 2013. São Paulo: Associação Brasileira de Arte Contemporânea (ABACT), 2013.

PULICI, Carolina Martins. *Migração de classe e vergonha cultural*. Trajetórias ascendentes entre a crítica e o reconhecimento das hierarquias simbólicas. 37 encontro anual da ANPOCS, 2013.

_____. *O charme (in)discreto do gosto burguês paulista: estudo sociológico da distinção social em São Paulo*. São Paulo: Tese de doutorado. São Paulo: USP, 2010.

SARDAN, Jean-Pierre Olivier de. *La rigueur du qualitatif: les contraintes empiriques de l'interprétation socio-anthropologique*. Louvain-La-Neuve: Academia-Bruylant, 2008.

SENNETT, Richard. *A corrosão do caráter. Consequências pessoais do trabalho no novo capitalismo*. 5 ed. Rio de Janeiro: Record, 2011.

_____. *A cultura do novo capitalismo*. Rio de Janeiro: Record, 2006.

_____. COBB, Jonathan. *The hidden injuries of class*. Vintage books: New York, 1979.

_____. *Juntos. Os rituais, os prazeres e a política da cooperação*. 2 ed. Rio de Janeiro: Record, 2013.

SARTI, Cynthia Andersen. *A família como espelho. Um estudo sobre a moral dos pobres*. 3ed. São Paulo: Cortez, 2005.

SIMMEL, Georg. *Questões fundamentais de sociologia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006,

Seminário Regional da Unesco sobre a função educativa dos museus (1958). In: O ICOM. Brasil e o pensamento museológico brasileiro. Vol. 2., 2010 B

ZOLBERG, Vera L. *Barrier or Leveler? The case of the art museum*. In: M. Lamont e M. Fournier (orgs.). *Cultivating differences: symbolic boundaries and the making of inequality*. Chicago: University of Chicago Press, 1992.

WACQUANT, Loïc. *Seguindo Pierre Bourdieu no campo*. Rev. Sociol. Polit., Curitiba, n. 26, Junho 2006 .

Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-44782006000100003&script=sci_arttext Acessado em 06.01.2013.

KASSOUF, Ana Lúcia; SANTOS, Marcelo Justus dos. *Trabalho infantil no meio rural brasileiro: evidências sobre o "paradoxo da riqueza"*. Econ. Apl., Ribeirão Preto , v. 14, n. 3, Sept. 2010 .

Disponível em:

<http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-80502010000300004&lng=en&nrm=iso>.

Acessado em 05.12..2014

VAN GENNEP, Arnold. *The rites of passage*. Londres: Routledge, 2004.

Cf. WANKE, Peter. FLEURY, Paulo Fernando. *Transporte de Cargas no Brasil: estudo exploratório das principais variáveis relacionadas ao diferentes modais e suas estruturas de custos*. In: Estrutura e dinâmica do setor de serviços no Brasil. Cap. 12. Disponível em IPEA digital:

http://www.ipea.gov.br/portal/index.php?option=com_content&view=article&id=5513 acessado em 31.01.2014<<

WEBER, Max. Classe, estamento, partido. In: Ensaio de sociologia. 5ed. Rio de Janeiro: editora Guanabara, 1982.

WILLIAMS, Raymond. *The sociology of culture*. Nova Iorque: Schocken, 1989.

Outras fontes:

Arte moderna. Porta dos Fundos. <https://www.youtube.com/watch?v=0Dt8ZFihbno> <<acessado em 18.04.2014>>

Bastidores da arte: veja curiosidades sobre as principais exposições de São Paulo”. *Folha on line*:

Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/saopaulo/2014/09/1511624-bastidores-da-arte-veja-curiosidades-sobre-as-principais-exposicoes-de-sp.shtml> <<acessado em 10.09.2014>>

Os bastidores das exposições em museus. Programa exibido no canal: Paratodos da rede pública TV Brasil .

Disponível on line em:

<http://tvbrasil.ebc.com.br/paratodos/episodio/os-bastidores-das-exposicoes-em-museus>
<<acessado em 29.12.2014>>

Biografia de Jô Soares: disponível no canal da emissora Globo de televisão, na qual trabalha. Disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/perfis/talentos/jo-soares/trajetoria.htm> - <<acessado 04.01.2015>>

O Mundo de Jô. Revista *Rolling Stone*. (Nov. 2011, ed. 62).

Museus, centro de documentos históricos, galerias de arte, bibliotecas e assemelhados. Regulamento de Segurança contra Incêndio das edificações e áreas de risco no Estado de São Paulo e de providências correlatas.

Disponível em:

<http://www.legislacao.sp.gov.br/legislacao/dg280202.nsf/5fb5269ed17b47ab83256cfb00501469/78ba9410b90baf9a8325785000479552?OpenDocument>
<<acessado em 04.11.2014>>

Portal de curiosidades Noo

<http://noo.com.br/nos-bastidores-das-exposicoes/> <<acessado em 10.05.2013>>

Portal do MIS: <http://www.mis-sp.org.br/mis-novos-dialogos> <<acessado em 01.06.2014.>>

“Ratinho quer classe C em compra na web” (*Folha de S. Paulo* 27.04.2011),

“Ratinho fala sobre classe C sem preconceito”

(<http://www.publicisbrasil.com.br/ratinho-fala-sobre-classe-c-sem-preconceito/>)
<<Acessado em 22.12.2014>>

Museus suspendem visitação durante greve de vigilantes em Salvador. Portal G1 Notícias.

Disponível em:

<http://g1.globo.com/bahia/noticia/2013/03/museus-suspendem-visitacao-durante-greve-de-vigilantes-em-salvador.html> <<acessado 26.12.14>>

Sotheby's bate recorde e consegue US\$ 328 mi com artistas vivos. Folha de S. Paulo.

Disponível em:

<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u68318.shtml> Acessado em 26 de maio de 2013.